

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
ET
UNIVERSITÉ D'AVIGNON ET DES PAYS DE VAUCLUSE

ART CONTEMPORAIN ET DOCUMENTATION :
LA MUSÉALISATION D'UN CORPUS DE PIÈCES ÉPHÉMÈRES
DE TYPE PERFORMANCE

THÈSE
PRÉSENTÉE EN COTUTELLE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT INTERNATIONAL EN MUSÉOLOGIE, MÉDIATION, PATRIMOINE

PAR
AMÉLIE GIGUÈRE

MAI 2012

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL (UQAM)

ET

UNIVERSITÉ D'AVIGNON ET DES PAYS DE VAUCLUSE (UAPV)
ÉCOLE DOCTORALE 537 CULTURE ET PATRIMOINE
ÉQUIPE CULTURE ET COMMUNICATION / CENTRE NORBERT ELIAS – UMR 8562

PROGRAMME DE DOCTORAT INTERNATIONAL EN MUSÉOLOGIE, MÉDIATION, PATRIMOINE

THÈSE DE DOCTORAT CONDUITE EN VUE DE L'OBTENTION DES GRADES DE :
PHILOSOPHIE DOCTOR, PH.D. EN MUSÉOLOGIE, MÉDIATION, PATRIMOINE (UQAM)
ET DOCTEUR EN SCIENCES DE L'INFORMATION ET DE LA COMMUNICATION (UAPV)

ART CONTEMPORAIN ET DOCUMENTATION :
LA MUSÉALISATION D'UN CORPUS DE PIÈCES ÉPHÉMÈRES DE TYPE PERFORMANCE

AMÉLIE GIGUÈRE

SOUS LA DIRECTION DE MESSIEURS LES PROFESSEURS
RAYMOND MONTPETIT ET DANIEL JACOBI

SOUTENUE LE 24 MAI 2012

JURY :

MADAME CHRISTINE BERNIER, PROFESSEURE AGRÉGÉE, L'UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL
MADAME FRANCINE COUTURE, PROFESSEURE ASSOCIÉE, UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
MME MARIE-PIERRE FOURQUET-COURBET, MAÎTRE DE CONFÉRENCE, UNIVERSITÉ D'AVIGNON ET DES PAYS DE VAUCLUSE
MONSIEUR DANIEL JACOBI, PROFESSEUR DES UNIVERSITÉS, UNIVERSITÉ D'AVIGNON ET DES PAYS DE VAUCLUSE
MONSIEUR RAYMOND MONTPETIT, PROFESSEUR ASSOCIÉ, UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
MONSIEUR GÉRARD RÉGIMBEAU, PROFESSEUR, UNIVERSITÉ PAUL-VALÉRY

REMERCIEMENTS

Depuis le début de cette recherche, qui a été menée des deux côtés de l'Atlantique, des organismes subventionnaires et des personnes m'ont soutenue et accompagnée. Cette thèse a en effet bénéficié du support financier du Programme de bourses d'études supérieures du Canada du Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSH), du Programme Frontenac de bourses de mobilité pour les doctorants inscrits en cotutelle de thèse franco-qubécoise du Fonds de la recherche sur la nature et les technologies (FQRNT), des bourses d'excellence de la Fondation de l'UQAM, ainsi que d'une résidence de recherche au FRAC Lorraine. Quant aux personnes, elles ont toutes, à différents égards, favorisé l'approfondissement de ma réflexion et permis de boucler ce travail. Il apparaît essentiel de leur témoigner, dans ces premières pages, ma profonde reconnaissance.

J'aimerais en premier lieu exprimer toute ma gratitude à mes deux directeurs de recherche, Raymond Montpetit de l'Université du Québec à Montréal et Daniel Jacobi de l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse. Je tiens à les remercier tous les deux pour leur intelligence et leur grande culture, de même que pour leurs conseils astucieux, leur travail de relecture et leur soutien intellectuel et moral. Un merci à Daniel Jacobi, avec qui j'ai jeté les bases de cette recherche au cours d'une première année vécue en Provence. Je tiens également à remercier Christine Bernier, Francine Couture, Marie-Pierre Fourquet-Courbet et Gérard Régimbeau d'avoir accepté d'évaluer ce travail et de composer, avec mes directeurs de recherche, le jury de thèse.

Je remercie les conservateurs, documentalistes, régisseurs d'œuvres, galeristes, historiens de l'art et artistes qui ont discuté de leur travail, le plus souvent avec une passion contagieuse. Un merci particulier à Jean Dupuy, à Évelyne Pomey du Centre Pompidou, à Béatrice Josse et Chéryl Gréciet du FRAC Lorraine, ainsi qu'à Nathalie de Blois du Musée national des beaux-arts du Québec.

Un merci à toute l'équipe du Laboratoire Culture et Communication de l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, en particulier à Jean Davallon et Yves Jeanneret, pour la pertinence de leurs questions et de leurs remarques énoncées dans le cadre des séminaires doctoraux. Un merci sincère à mes collègues qui ont participé à ces séminaires : Maud Cappatti, Fanchon Deflaux, Soumaya Gharsallah, Olivier Le Falher, Émilie Pamart et

Céline Schall. Un grand merci aussi à mes collègues et amis français, Michaël Bourgatte, Émilie Flon, Camille Jutant, Gaëlle Lesaffre, Hécate Vergopoulos et Anne Watremez, qui m'ont reçue avec une générosité et un enthousiasme renouvelé au fil des années, à Avignon, à Paris comme à La Ciotat, dans les Alpes françaises comme en Bretagne.

Je tiens également à remercier toute l'équipe du Centre interuniversitaire de recherche sur la science et la technologie (CIRST) qui m'a offert un espace de travail à Montréal. Merci à Bernard Schiele, Yves Bergeron, Louise Julien et Lise Jarry des Études supérieures en muséologie, à Catherine Saouter de la Faculté de communication et à Caroline Bergeron et Laurie Guillemette, doctorantes de la première cohorte. Un merci très spécial à mes collègues et complices, aussi de la première cohorte, Marie Élisabeth Laberge et Marie Lavorel, qui ont vécu avec moi l'aventure Avignonnaise et qui m'ont fait cadeau de leurs conseils et de leur amitié.

Pour terminer, je tiens à remercier ma famille et mes amis qui m'ont appuyée et encouragée pendant toutes ces années. Je remercie en particulier Ginette Brillon et Jean-Louis Gendron qui ont accepté de relire ce travail. Enfin, un merci du fond du cœur à Hélène Beauséjour, pour ses encouragements, sa vivacité d'esprit et sa curiosité ainsi qu'à Jean-Philippe Gendron pour son soutien, son intelligence et sa présence tranquille.

SOMMAIRE

LISTE DES FIGURES	XI
LISTE DES TABLEAUX	XV
LISTE DES SIGLES ET ACRONYMES	XVII
RÉSUMÉ	XIX
INTRODUCTION	1
PREMIÈRE PARTIE	
LES ENJEUX DE LA MUSÉALISATION DE L'ART CONTEMPORAIN.....	11
CHAPITRE PREMIER	
L'ART CONTEMPORAIN ET SON RAPPORT À L'OBJET	13
1.1 Le rejet de l'œuvre dans l'art contemporain.....	16
1.2 Le rejet de l'objet dans l'art	22
1.3 Typologie des pratiques qui expriment une résistance à la muséalisation	27
Une documentation de l'œuvre comme réponse à la dématérialisation	32
CHAPITRE DEUX	
LES RAPPORTS CONFLICTUELS ENTRE LE MUSÉE ET L'ART CONTEMPORAIN.....	35
2.1 Musée d'art contemporain : une « <i>absurdité dans les termes</i> »	39
2.2 Musée d'art contemporain : une destination remise en question	48
2.3 Musée d'art contemporain : des difficultés de conservation	57
Une documentation optimisée comme réponse aux difficultés de muséalisation	62
CHAPITRE TROIS	
LA DOCUMENTATION ET LE DOCUMENT COMME NOTIONS CLÉS.....	65
3.1 La notion de documentation.....	65
3.2 La notion de document	68
Explorer le domaine stratégique de la documentation	76
CHAPITRE QUATRE	
FOCALISER LA PROBLÉMATIQUE AUTOUR DE LA QUESTION DE LA DOCUMENTATION	79
4.1 Interroger les professionnels des musées et des FRAC.....	81
4.2 Consulter des bases de données et examiner des fiches descriptives	94
4.3 Examiner des dossiers d'œuvres.....	110
4.4 Évaluer la validité des résultats obtenus.....	127
Interroger la muséalisation à travers l'étude de la « <i>face documenaire</i> »	138

CHAPITRE CINQ	
DÉTERMINER LA MÉTHODOLOGIE ET CONSTRUIRE LA NOTION DE FACE DOCUMENTAIRE	141
5.1 Choisir une méthode de recherche qualitative : une étude de cas	141
5.2 Construire un corpus.....	142
5.3 La face documentaire comme paratexte de la prestation artistique	151
Construire un récit de la muséalisation de chacune des performances	154
QUELLES STRATÉGIES DE MUSÉALISATION?	157
DEUXIÈME PARTIE	
ÉTUDES DE CAS : DES PERFORMANCES ET LEUR FACE DOCUMENTAIRE	159
CHAPITRE SIX	
HIVER ET DANSE DANS LA NEIGE DE FRANÇOISE SULLIVAN	161
6.1 <i>Hiver</i> : une danse automatiste, unique et improvisée	162
6.2 Sélectionner et désigner <i>Danse dans la neige</i> : l'album fait objet de musée.....	168
6.3 Exposer <i>Danse dans la neige</i> : un fragment de l'objet de musée.....	177
La muséalisation articulée autour d'un document substitut	180
CHAPITRE SEPT	
AUTO PORTRAIT(S) DE GINA PANE.....	181
7.1 <i>Autoportrait(s)</i> : une action unique et minutieusement préparée	182
7.2 Sélectionner et désigner <i>Autoportrait(s)</i> : constituer un ensemble autour du constat	188
7.3 Exposer <i>Autoportrait(s)</i> : un ensemble documentaire.....	197
La muséalisation articulée autour d'un ensemble de documents	207
CHAPITRE HUIT	
LES CESSIONS DE ZONES DE SENSIBILITÉ PICTURALE IMMATÉRIELLE D'YVES KLEIN	211
8.1 Les <i>Cessions de zones de sensibilité picturale immatérielle</i> : des rituels performatifs	212
8.2 Sélectionner et désigner les <i>Cessions</i> : deux productions périphériques.....	223
8.3 Exposer les <i>Cessions</i> : l'objet de musée constitué en document	227
8.4 Exposer les <i>Cessions</i> : vers une forme stabilisée sans l'objet de musée.....	235
La muséalisation articulée autour d'un document périphérique	238
CHAPITRE NEUF	
INTIME ET PERSONNEL D'ESTHER FERRER	239
9.1 <i>Intime et personnel</i> : une performance aux multiples occurrences.....	241
9.2 Sélectionner et désigner <i>Intime et personnel</i> : des photographies et « la » performance	247
9.3 Présenter <i>Intime et personnel</i> : exposer l'ensemble photographique	260
9.4 Présenter <i>Intime et personnel</i> : réitérer la performance	260
La muséalisation articulée autour d'un document substitut, d'un droit de réitération et d'un script	266

CHAPITRE DIX	
TELL ME DE GUY DE COINETET.....	267
10.1 <i>Tell Me</i> : une pièce de « théâtre performance »	268
10.2 <i>Tell Me</i> : une installation	272
10.3 Sélectionner et désigner <i>Tell Me</i> : les objets scéniques et le droit de réitérer la pièce	274
10.4 Présenter <i>Tell Me</i> : exposer le « set »	281
10.5 Présenter <i>Tell Me</i> : réitérer la pièce de théâtre	288
La muséalisation articulée autour de sculptures / accessoires et d'un droit de réitération.....	292
CHAPITRE ONZE	
LES ÉPOUX ARNOLFINI DE CLAUDIE GAGNON	293
11.1 <i>Les Époux Arnolfini</i> : tableau vivant du spectacle <i>Dindons et Limaces</i>	294
11.2 Sélectionner et désigner <i>Les Époux Arnolfini</i> : extraire et adapter le tableau vivant	297
11.3 Présenter <i>Les Époux Arnolfini</i> : réitérer le tableau vivant.....	307
La muséalisation articulée autour d'accessoires et d'un droit de réitération	307
CHAPITRE DOUZE	
KISS DE TINO SEHGAL.....	309
12.1 <i>Kiss</i> : une danse continue et répétée pour deux danseurs.....	311
12.2 Sélectionner et désigner <i>Kiss</i> : une édition de la danse et le droit de la réitérer	317
12.3 Présenter <i>Kiss</i> : réitérer la chorégraphie	323
La muséalisation articulée autour du seul droit de réitération	328
DEUX TERRITOIRES DOCUMENTAIRES POLARISÉS	331
CONCLUSION	339
BIBLIOGRAPHIE (PAR ORDRE ALPHABÉTIQUE).....	359
BIBLIOGRAPHIE (PAR TYPES DE DOCUMENTS)	377
TABLE DES MATIÈRES.....	395
APPENDICE A PLAN DES ENTRETIENS ET EXEMPLES DE QUESTIONS	401
APPENDICE B FICHES DESCRIPTIVES	405
APPENDICE C FICHES DESCRIPTIVES DES PIÈCES DU CORPUS	457
APPENDICE D CONTENU DES DOSSIERS D'ŒUVRES DES PIÈCES DU CORPUS	483

LISTE DES FIGURES

Figure 1 - Liste d'autorité de l'entrée « <i>type d'œuvre</i> » du Centre Pompidou, MNAM (détail). Capture d'écran (2010).....	100
Figure 2 - Liste d'autorité de l'entrée « <i>type d'œuvre</i> » du FRAC Limousin. Capture d'écran (2011).	100
Figure 3 - Fiche descriptive de <i>Conical Inter-Sect</i> de Gordon Matta-Clark, MNAM (détail). Capture d'écran (2010).....	105
Figure 4 - Fiche descriptive de <i>Une vraie famille doit faire son lit petit à petit</i> de Claudine Cotton, MNBAQ. Capture d'écran (2010).....	105
Figure 5 - Fiche descriptive de <i>Azione Sentimentale</i> de Gina Pane, MNAM (détail). Capture d'écran (2010).....	106
Figure 6 - Fiche descriptive de <i>Ait-il se term</i> de John Bock, FRAC Champagne-Ardenne (détail). Capture d'écran (2011).....	107
Figure 7 - Fiche descriptive de <i>Take this position for one minute</i> de Erwin Wurm, FRAC P.A.C.A. (détail). Capture d'écran (2011).....	107
Figure 8 - Fiche descriptive de <i>Yard of Ale (Get Shiry)</i> de Jonathan Monk, FRAC Languedoc-Roussillon (détail). Capture d'écran (2011).....	108
Figure 9 - Fiche descriptive du <i>Dais</i> de Patrick Van Caekenbergh, FRAC P.A.C.A. (détail). Capture d'écran (2010).....	109
Figure 10 - Fiche descriptive de <i>Touching 1000 people</i> de Diane Borsato, MNBAQ. Capture d'écran (2010).....	110
Figure 11 - <i>Danse dans la neige</i> . Couverture de l'album et trois photographies de la série de dix-sept. Photo : MNBAQ.....	165
Figure 12 - <i>Danse dans la neige</i> . Les trois photographies de Maurice Perron qui ne font pas partie de la série qui compose l'album. Photo : MNBAQ.....	176
Figure 13 - Exposition <i>Le Geste oublié</i> , MACM, 1987. Photo : MACM.	177
Figure 14 - Exposition <i>Françoise Sullivan</i> , MBAM, 2003. Photo : MBAM.....	178
Figure 15 - Exposition <i>Femmes artistes. La conquête de l'espace, 1900-1965</i> , MNBAQ, 2009. Photo : MNBAQ, Idra Labrie.	178
Figure 16 - Exposition <i>Mémoire objective, mémoire collective. Photographies de Maurice Perron</i> , Musée du Québec, 1998. Photo : MNBAQ, Patrick Altman.....	179
Figure 17 - <i>Autoportrait(s) : mise en condition / contraction / rejet</i> . Photo : Centre Pompidou MNAM-CCI / Dist. RMN-GP, Jacques Faujour.....	186
Figure 18 - <i>Autoportrait(s)</i> . Deux études préparatoires (13,3 x 24 cm; 7 x 11 cm). Photo : Centre Pompidou MNAM-CCI / Dist. RMN-GP, Philippe Migeat.....	188
Figure 19 - Exposition <i>Gina Pane : terre-artiste-ciel</i> , Centre Pompidou, 2005. Fragment de l'ensemble <i>Autoportrait(s)</i> : constat, vidéo (sur trois écrans), objets utilisés pendant l'action, pages d' <i>Artitudes International</i> . Photo : Centre Pompidou, MNAM.....	198

Figure 20 - Exposition <i>Gina Pane : terre-artiste-ciel</i> , Centre Pompidou, 2005. Fragment de l'ensemble <i>Autoportrait(s)</i> : ensembles photographiques (cirque et ferme), cotons, outils (pinceaux et couvercles). Photo : Centre Pompidou, MNAM.	199
Figure 21 - Exposition <i>Gina Pane : terre-artiste-ciel</i> , Centre Pompidou, 2005. Fragment de l'ensemble <i>Autoportrait(s)</i> : objets utilisés pendant l'action (lame de rasoir, mouchoir, micro, chemise), pages d' <i>Artitudes International</i> . Photo : Centre Pompidou, MNAM.....	199
Figure 22 - Exposition <i>Gina Pane : terre-artiste-ciel</i> , Centre Pompidou, 2005. Fragment de l'ensemble <i>Autoportrait(s)</i> : études préparatoires. Photo : Centre Pompidou, MNAM.....	200
Figure 23 - Exposition <i>elles@centrepompidou</i> , Centre Pompidou, 2009. Fragment de l'ensemble <i>Autoportrait(s)</i> : trois études, constat, objets utilisés pendant l'action. Photo : Amélie Giguère.	201
Figure 24 - Exposition <i>elles@centrepompidou</i> , Centre Pompidou, 2009. Fragment de l'ensemble <i>Autoportrait(s)</i> : outils (pinceaux et couvercles), ensembles photographiques (cirque et ferme), cotons. Photo : Amélie Giguère.....	201
Figure 25 - Exposition <i>elles@centrepompidou</i> , Centre Pompidou, 2009. Fragment de l'ensemble <i>Autoportrait(s)</i> : ensembles photographiques, cotons, études préparatoires, constat, objets utilisés pendant l'action. Photo : Amélie Giguère.	202
Figure 26 - Cahier : deux pages présentant les <i>Règles rituelles</i> et la <i>Cession</i> à M. et Mme Blankfort. Photo : Archives Klein.	222
Figure 27 - <i>Chéquier</i> . Photo : Centre Pompidou, MNAM-CCI / Dist. RMN-GP, Georges Meguerditchian.	224
Figure 28 - <i>Chèque</i> . Photo : Centre Pompidou, MNAM-CCI / Dist. RMN-GP, Georges Meguerditchian.	224
Figure 29 - Exposition Yves Klein. <i>Corps, couleur, immatériel</i> , salle 13, Centre Pompidou, 2007. Photo : Amélie Giguère.	229
Figure 30 - Exposition Yves Klein. <i>Corps, couleur, immatériel</i> , vitrine « <i>Les Zones de sensibilité picturale immatérielle</i> », salle 4, Centre Pompidou, 2007. Photo : Amélie Giguère.	231
Figure 31 - Exposition Yves Klein. <i>Corps, couleur, immatériel</i> , vitrine « <i>Les Zones de sensibilité picturale immatérielle</i> » (détail), salle 4, Centre Pompidou, 2007. Photo : Amélie Giguère.....	231
Figure 32 - Exposition Yves Klein. <i>Corps, couleur, immatériel</i> , Centre Pompidou, 2007. Photo : Amélie Giguère.....	232
Figure 33 - Exposition Yves Klein, au Musée Guggenheim de Bilbao, 2005. Photo : Archives Klein.	237
Figure 34 - <i>Intime et personnel</i> . Photo : FRAC Lorraine.	245
Figure 35 - <i>Intimo y personal</i> (détail). Photo : MACBA.	248
Figure 36 - Présentation d' <i>Intime et personnel</i> , FRAC Lorraine, 17 mars 2007. Photo : FRAC Lorraine, Didym.....	264

Figure 37 – Présentation d' <i>Intime et personnel</i> , FRAC Lorraine, 17 mars 2007. Photo : FRAC Lorraine, Didym.	265
Figure 38 – Présentation de <i>Tell Me</i> , Rosamund Felsen Gallery, Los Angeles, 1979. Photo : Manuel Fuentes; Air de Paris.	272
Figure 39 – Exposition <i>Un théâtre sans théâtre</i> , MACBA, 2007. Photo : Air de Paris.	274
Figure 40 – Exposition <i>A few drawings</i> , galerie Air de Paris, 2006. Photo : Air de Paris.	283
Figure 41 – Exposition <i>Un théâtre sans théâtre</i> , MACBA, 2007. Photo : Air de Paris.	287
Figure 42 – Exposition <i>Un théâtre sans théâtre</i> , MACBA, 2007. Photo : Air de Paris.	287
Figure 43 – Présentation de <i>Tell Me</i> , CRAC Languedoc-Roussillon, Sète, 2006. Photo : Air de Paris.	290
Figure 44 – <i>Les Époux Arnolfini</i> de Jan Van Eyck (1434). Collection The National Gallery, Londres.	296
Figure 45 - <i>Les Époux Arnolfini</i> , tiré du cabaret <i>Dindons et limaces</i> . Photo : MNABQ, Jean-Guy Kérucac.	296
Figure 46 – Présentation de <i>Kiss</i> , Solomon R. Guggenheim Museum, 2010. Photographies publiées dans le <i>New York Times</i> , 1 ^{er} février 2010.	316
Figure 47 – Présentation de <i>Kiss</i> , Solomon R. Guggenheim Museum, 2010. Photo : Loren Madsen.	316
Figure 48 – Présentation de <i>Kiss</i> , Solomon R. Guggenheim Museum, 2010. Photo : JJ Hall.	317

LISTE DES TABLEAUX

Tableau 1 - Une conception bidimensionnelle du document (Jean Meyriat)	72
Tableau 2 - Une conception tripartite du document (Roger T. Pédaque)	75
Tableau 3 - Structures ciblées pour un ou des entretien(s)	83
Tableau 4 - Échantillon des entretiens.....	84
Tableau 5 - Bases de données consultées en ligne (Videomuseum)	97
Tableau 6 - Formes matérielles de pièces	103
Tableau 7 - Discours critiques et historiques sur le travail des artistes	104
Tableau 8 - Dossiers d'œuvres : MNAM / Centre Pompidou	114
Tableau 9 - Dossiers d'œuvres : FRAC P.A.C.A.	115
Tableau 10 - Dossiers d'œuvres : FRAC Lorraine	115
Tableau 11 - Dossiers d'œuvres : Musée d'art contemporain de Montréal	116
Tableau 12 - Dossiers d'œuvres : Musée national des beaux-arts du Québec	116
Tableau 13 - Partage tripartite de la documentation des objets de musée	122
Tableau 14 - Dossier de <i>Kyrie</i> de Rita Letendre, MNBAQ.....	123
Tableau 15 - Dossier de <i>Running Fence For Sonoma and Marin Counties, California</i> de Christo, MNAM	123
Tableau 16 - Dossier de <i>Battements et papillons</i> de Jean-Pierre Gauthier, MACM.....	124
Tableau 17 - Présentation du corpus	149
Tableau 18 - Entretiens des études de cas.....	150
Tableau 19 - Ensemble <i>Autoportrait(s) : mise en condition / contraction / rejet</i> : E-2030	193
Tableau 20 - <i>Autoportrait(s)</i> (vidéo)	194
Tableau 21 - Présentations de la pièce <i>Tell Me</i> du vivant de l'artiste.....	270
Tableau 22 - Expositions du « set » de <i>Tell Me</i> du vivant de l'artiste	276
Tableau 23 - Expositions du « set » de <i>Tell Me</i> après le décès de l'artiste	282
Tableau 24 - Présentations de la pièce <i>Tell Me</i> après le décès de l'artiste	288
Tableau 25 - Présentations de <i>Kiss</i>	313
Tableau 26 - Deux territoires documentaires	334

LISTE DES SIGLES ET ACRONYMES

AGO	Art Gallery of Ontario
CAPC	CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux ¹
CIDOC	Comité International pour la Documentation
CNAP	Centre national des arts plastiques
CNRS	Centre national de la recherche scientifique
CRAC	Centre régional d'art contemporain Languedoc-Roussillon
EAC	Espace de l'art concret
FNAC	Fonds national d'art contemporain
FRAC	Fonds régional d'art contemporain
FRAC P.A.C.A.	Fonds régional d'art contemporain Provence-Alpes-Côte d'Azur
ICOM	Conseil international des musées
MAC	Musée d'art contemporain de Marseille
MACBA	Museu d'art contemporani de Barcelona
MACM	Musée d'art contemporain de Montréal
MAC/VAL	Musée d'art contemporain du Val-de-Marne
MAMAC	Musée d'art moderne et d'art contemporain de Nice
MAMCO	Musée d'art moderne et contemporain (Genève)
MBAM	Musée des beaux-arts de Montréal
MCA	Museum of Contemporary Art of Chicago
MNAM	Musée national d'art moderne (Paris)
MNBAQ	Musée national des beaux-arts du Québec
MoMA	Museum of Modern Art (New York)
SIC	Sciences de l'information et de la communication

¹ CAPC : nommé « *Centre d'arts plastiques contemporains* » à sa création en 1973.

RÉSUMÉ

Quarante années après la parution de l'article de Lucy R. Lippard et de John Chandler, publié dans *Art International*, la notion de « dématérialisation » apparaît toujours dans les discours sur l'art contemporain. Elle désigne une tendance à l'œuvre dans la création artistique qui dévalorise la matérialité de l'objet, ses qualités plastiques associées à un savoir-faire technique, de même que son caractère unique et permanent. En outre, la dématérialisation de l'art peut être interprétée comme une critique de l'institution muséale et, les propositions artistiques qui répondent à ses préceptes, comme des pièces qui « résistent » à la muséalisation. Affirmant que la muséalisation est l'ensemble des activités de sélection, de documentation et de présentation publique qui octroient, à une proposition artistique, un statut muséal ou qui transforment cette proposition en un objet qui témoigne d'une réalité donnée, comment dès lors des propositions qui n'ont pas de matérialité persistante intègrent-elles les collections muséales? Comment les informations colligées, organisées et enregistrées autour de ces pièces assurent-elles une connaissance juste de celles-ci? En somme, par quelles stratégies, artistes ou professionnels, opèrent-ils la muséalisation de ces pièces contemporaines et, en particulier, des pièces éphémères de type performance?

En interrogeant d'un côté la production d'un art contemporain qui remet en question l'objet traditionnel comme finalité du projet artistique et, en questionnant de l'autre les activités muséales traditionnelles et contemporaines, le « document » s'impose comme notion clé pour éclairer la question de la muséalisation de cet art contemporain. Une hypothèse de travail est formulée : certaines propositions contemporaines ne se présentent pas sous la forme d'un objet déterminé qui en constitue le terme, mais plutôt sous la forme d'un ensemble de documents. Cet ensemble de documents constitue ce que nous appelons la « face documentaire » de la proposition artistique. En transposant la notion de paratexte de Gérard Genette aux objets de cette analyse, il est dit que la « face documentaire » a pour fonction principale de présenter, ou de rendre présentes, les propositions artistiques, de réconcilier leurs différents modes d'existence et d'assurer leur muséalisation le plus conformément possible aux intentions des créateurs. C'est à la lumière des sciences de l'information et de la communication, en particulier des travaux de Jean Meyriat et de ceux des chercheurs réunis sous le pseudonyme Roger T. Pédaque, qu'est définie la notion de « document », opératoire dans le concept de « face documentaire ».

Une étude de cas est menée. Le corpus est composé de sept pièces éphémères de type performance et de leurs objets associés qui appartiennent à des collections muséales ou à des Fonds régionaux d'art contemporain, en France ou au Canada. L'entretien auprès des professionnels des musées, des artistes et de leurs représentants, de même que la consultation et l'analyse de sources primaires et secondaires, comme les fiches descriptives, les dossiers d'œuvres et les revues spécialisées et les catalogues, constituent les principales méthodes d'enquête. L'analyse procède par l'identification et la mise en évidence, par le récit, des différents destinataires, formes, fonctions et statuts des documents qui composent la « face documentaire » des propositions choisies. Sont ainsi interrogées, pour chacune des pièces, la création ou la sélection de documents et leur entrée dans une collection muséale. Sont ensuite questionnées la documentation muséale de ces pièces et enfin, leur présentation publique.

L'étude des cas permet de dégager deux stratégies principales de muséalisation : la muséalisation articulée autour d'un prolongement matériel qui tend à faire œuvre et la muséalisation articulée autour d'un projet de réitération. Dans les premiers cas, la muséalisation s'accomplit par la sélection et la désignation d'une pièce ou d'un ensemble de pièces et de documents de différents statuts, prédéterminés et identifiés ou non par l'artiste comme celui ou ceux qui tient ou tiennent lieu de la performance. Dans les seconds cas, la muséalisation s'opère par l'obtention d'un droit de réitération, par la sélection et la désignation d'un ensemble de pièces ou de documents de différents statuts, ainsi que par la production ou la reconnaissance d'un « *script* » de la performance qui vise essentiellement à guider la reprise correcte de la proposition éphémère. L'étude de cas permet en outre de mettre en évidence trois stratégies de présentation publique des « *performances muséalisées* », soit l'exposition d'un objet ou de plusieurs objets en situation de rencontre, l'exposition documentaire et enfin, la réitération de la performance.

Enfin, la recherche montre que la muséalisation de pièces éphémères de type performance redéfinit les activités muséales de la sélection, de la documentation et de la présentation. Elle interroge l'objet de musée comme élément pivot de ces activités. Elle montre aussi qu'une attention plus grande est portée aux productions paratextuelles de ces travaux artistiques, c'est-à-dire à la « *face documentaire* » de ces derniers ou à la documentation comprise dans une acception élargie.

Mots clés : art contemporain, document, documentation, exposition, muséalisation, performance, réitération, Guy de Cointet, Esther Ferrer, Claudie Gagnon, Yves Klein, Gina Pane, Tino Sehgal, Françoise Sullivan.

INTRODUCTION

La création artistique contemporaine partage avec l'institution muséale une histoire commune qui remonte au-delà des années 1960 et de l'émergence d'un art dit « *contemporain* ». Le désir des artistes de voir leurs œuvres accrochées aux cimaises n'est pas étranger à cette rencontre. Dès l'ouverture du Musée des artistes vivants, à Paris, dans le premier quart du XIX^e siècle, des artistes ont en effet rêvé d'être admis dans cette institution de l'art que certains qualifient aujourd'hui de premier musée d'art contemporain (Zerner, 1997). Dans l'espoir de voir leurs tableaux entrer au Musée des artistes vivants et ainsi profiter du pouvoir de consécration de ce dernier, Gustave Courbet et Théodore Géricault auraient expressément créé des pièces de grands formats présentant des scènes peu conventionnelles qui ne pouvaient intéresser que le musée (Haskell, 1988 : 50-51).

Si le peintre réaliste et le peintre romantique ont espéré que leurs œuvres soient reconnues par l'institution, des artistes modernes et des artistes contemporains ont, d'une manière analogue, souhaité que leurs travaux gagnent les salles d'exposition et les réserves de musées spécialement consacrés à la promotion, à la conservation et à la constitution d'un patrimoine. Au Canada, l'histoire de la muséalisation de l'art contemporain est marquée par la création, en 1964, du Musée d'art contemporain de Montréal (MACM), première institution muséale au pays dédiée à la promotion de l'art vivant. Alors que le ministère des Affaires Culturelles est tout juste créé au Québec, en 1961, des artistes engagés dans des esthétiques modernes, des critiques d'art et des collectionneurs font des pressions et des recommandations pour que soit créée une institution de l'art spécialisée. Le mandat du MACM est clair : il devra promouvoir l'art québécois, de même que l'art canadien et l'art international contemporain par des expositions, mais également par la constitution et l'enrichissement d'une collection.

En France, c'est en 1982 qu'est fondé le Centre national des arts plastiques (CNAP) pour répondre à des demandes similaires du milieu de l'art vivant alors sous-représenté dans les institutions muséales. Le CNAP a pour principales missions de soutenir les artistes vivants, les jeunes comme les artistes reconnus, de promouvoir la création contemporaine et de constituer et de conserver, pour le compte de l'État, une collection publique de pièces contemporaines réunies dans un « *Fonds national d'art contemporain* ». Dans la foulée, à la faveur des politiques de décentralisation, est également créé un ensemble de Fonds

régionaux d'art contemporain (FRAC), dans le but complémentaire de promouvoir l'art contemporain dans les régions et d'encourager la création vivante et innovante sans exclusion par des activités multiples de diffusion et par la constitution de fonds.

Si à cette époque, ces projets ont répondu aux souhaits des artistes contemporains et de leurs pairs, il est vrai que le paysage muséal a aujourd'hui changé. Les musées de beaux-arts et les musées d'art moderne développent aussi des collections d'art contemporain. Ouvrent leurs portes, dans des villes qui aspirent participer à la vie artistique, culturelle et touristique, des musées spécialement consacrés à l'art du présent. Si la valeur patrimoniale de l'art contemporain demeure pour certains l'objet d'un débat, d'autres préoccupations s'imposent maintenant que des collections ou des fonds importants sont constitués et que les pièces qui les composent nécessitent des soins particuliers. Enrichir une collection n'est pas un geste anodin. Au Canada, comme en France, les collections muséales sont inaliénables et imprescriptibles, c'est-à-dire que les pièces qui y sont répertoriées ne peuvent être ni cédées, ni échangées, ni vendues. Enrichir les collections nécessite donc que soient réfléchis en amont le choix des œuvres, leur valeur, mais également la possibilité de les conserver dans un état que les générations futures pourront encore considérer. Les questions qui portent sur la conservation, sur la diffusion, mais également sur la connaissance de ces pièces demeurent cruciales. Certaines propositions artistiques apportent des difficultés particulières. Nous nous intéressons, dans le cadre de cette recherche, à la muséalisation d'une catégorie singulière de pièces contemporaines.

Prenons le cas, par exemple, des propositions de Stephen Wilks. L'artiste, né en 1964, en Angleterre, touche à tout : il peint, il dessine, il crée des installations et il fait de la photographie. L'un de ses plus importants projets, lancé au tournant des années 2000, est connu sous le titre des « *Trojan Donkeys* » ou des « *Traveling Donkeys* » (Wilks, 2008). Les *Ânes voyageurs*, comme il les nomme en français, sont des ânes de tissus colorés qu'il confectionne puis transporte sur son dos dans les rues où il flâne, dans les centres d'art et dans les écoles où il est invité. Parce qu'ils sont grands, doux et amusants, les *Ânes voyageurs* attirent les regards et appellent au jeu. Tout le monde est en effet invité à les manipuler, à les câliner, à les porter. Au fur et à mesure que le projet se déploie, l'histoire des *Ânes voyageurs* se décuple en histoires personnelles. Afin de conserver des traces de toutes ces rencontres et de ces chemins parcourus, Stephen Wilks réalise des photographies. Il demande aussi aux gens qu'il croise de lui offrir des images, des récits ou des dessins inspirés de ses *Ânes* et des rencontres qu'ils suscitent. Tous ces cadeaux,

l'artiste les glisse dans les grandes poches ventrales des animaux de tissu qu'il a pris soin de confectionner à cette fin. Ces cadeaux forment en quelque sorte une archive des rencontres. Cette archive est ensuite partagée et alimentée par de nouvelles personnes.

En dix ans, Stephen Wilks a confectionné une douzaine de ces *Ânes voyageurs* en tissu qu'il a portés ou expédiés dans des villes étrangères, chez des amis invités à leur tour à porter les animaux sur leur dos. L'objectif de ce projet, tel qu'il est discuté par l'artiste lui-même et par la critique d'art, est de susciter des rencontres plus ou moins fortuites, des réactions spontanées et amusées, des échanges. Les *Ânes voyageurs* définissent une pratique que l'on qualifie d'« *intervention* », d'« *action participative* », de « *projet évolutif* » (Paringaux, 2006; Wilks, 2008).

Nous comprenons, suivant les discours qui définissent ces catégories, que les *Ânes voyageurs* se distinguent des objets d'art les plus conventionnels, comme les tableaux ou les sculptures. Ils appartiennent à une approche caractéristique de la création contemporaine, à savoir la conceptualisation d'un « *projet* » qui se déploie dans le temps, dans l'espace, à travers la fabrication d'objets uniques faits main certes, mais également à travers un ensemble d'actions ponctuelles impliquant des interactions avec des participants. Les *Ânes voyageurs* se différencient des objets d'art conventionnels dans la mesure où les frontières symboliques ou conceptuelles du projet ne coïncident pas avec les limites de l'objet « *âne* ». En d'autres mots, ce qui définit les *Ânes voyageurs* en tant que proposition artistique « *déborde* » de la seule matérialité des animaux de tissu. On peut avancer que les couleurs, les formes, le choix des matériaux, la qualité du travail de confection sont des caractères secondaires par rapport à l'ensemble du projet. Contrairement au tableau et à la sculpture, qui constituent les résultats d'un travail artistique, les *Ânes voyageurs* apparaissent davantage comme des accessoires. Ils semblent être le moyen plutôt que la fin d'un travail.

Connaissant ces définitions du projet de Stephen Wilks, l'un de ses animaux de tissu peut-il entrer au musée? Peut-il gagner une collection muséale sachant que la proposition de Stephen Wilks s'articule autour du jeu, de la manipulation de l'objet, de la production continue d'une archive des rencontres, alors que les objets de musée sont généralement des pièces plus stables, dont le processus de fabrication est arrêté? Peut-on muséaliser ce travail de manière à ne pas nier l'« *essence* » des *Ânes voyageurs*? Et si oui, comment? L'artiste accepte-t-il que l'un des animaux de tissu devienne ce qu'on appelle un « *objet de musée* »? Comment le musée arrive-t-il seul, ou en collaboration avec l'artiste, à assurer

l'intégrité d'un tel objet une fois entré dans la collection? Que perd, dans ce passage, la proposition de Stephen Wilks? Que gagne-t-elle?

Interroger la muséalisation

Les questions formulées ci-dessus sont au cœur de cette recherche qui interroge la muséalisation d'un art contemporain qui ne s'incarne pas, à l'instar du projet de Stephen Wilks, dans un objet stable, permanent et autonome. Si les enjeux de cette entrée dans les collections sont plus amplement discutés dans les premiers chapitres de cette thèse, il convient, dans un premier temps, de proposer une définition de la « *muséalisation* ».

La muséalisation désigne le processus qui consiste à prendre un objet et à le faire entrer dans la collection et dans le bâtiment qui l'abrite et la met en valeur. Selon André Desvallées, la muséalisation est l'« *opération tendant à extraire une (ou des) vraie(s) chose(s) de son (leur) milieu naturel ou culturel d'origine et à lui (leur) donner un statut muséal* » (Desvallées, 1998 : 229). Cette définition est inspirée des travaux du muséologue tchèque, Zbyněk Stránský, qui affirme, dans les années 1970, que la séparation du contexte d'origine représente une intervention constitutive de la chose « *muséalisée* », c'est-à-dire de la « *muséalie* » ou de l'« *objet de musée* ». La muséalisation ne doit pas être confondue avec la « *muséification* » qui évoque plutôt, et de manière péjorative, un processus de « *pétrification* », voire de « *momification* » des objets, des organismes ou des lieux vivants (Desvallées et Mairesse, 2011 : 251). Pour Zbyněk Stránský, la muséalisation comporte trois étapes successives : la « *sélection* », la « *thésaurisation* » et la « *présentation* » (Stránský, dans Desvallées et Mairesse, 2011 : 256-257).

La muséalisation s'amorce donc avec le prélèvement d'une chose de son milieu. Elle est au départ une sorte d'« *extraction* » du contexte, une « *suspension* » (Déotte, 1993), un « *arrachement* » (Desvallées, 1998) ou, comme le propose Krzysztof Pomian, une « *décontextualisation* » qui suspend la valeur d'usage de l'objet et exacerbe, en retour, sa qualité de « *sémiophore* », c'est-à-dire sa qualité d'objet signifiant (Pomian, 1997). La muséalisation change le statut de l'objet. Elle octroie aux choses vraies, qu'elles soient des artefacts ou des spécimens, un statut muséal, c'est-à-dire qu'elle les transforme en objets de musée (Desvallées, 1998 : 208). De la même manière, elle octroie un statut muséal aux œuvres d'art qu'un groupe de personnes compétentes ont préalablement défini comme pièces de valeur. Comme l'écrit André Malraux, en entrant dans le musée, « *le portrait cesse*

d'être d'abord un portrait » pour devenir une œuvre d'art, voire un Titien ou un Rembrandt (Malraux, 1965 : 12). Notre relation à ces pièces de musée se trouve transformée par leur seule appartenance au musée.

Selon Zbyněk Stránský, la muséalisation se poursuit au sein d'une deuxième étape qui est celle de la « *thésaurisation* », que nous définissons plus largement comme l'étape de la documentation. Il est généralement admis que le passage de l'objet, de son contexte d'origine au musée, engage une perte d'informations (Desvallées et Mairesse, 2011 : 251). Ainsi, la documentation a pour mission principale de retrouver ces informations, de les organiser et de les enregistrer. Concrètement, cette deuxième étape s'amorce par l'octroi d'un numéro d'inventaire qui désigne l'objet et confirme son appartenance à la collection. La documentation recouvre également les activités de catalogage et d'indexation qui consistent à identifier, à décrire, à localiser l'objet dans la structure, c'est-à-dire à produire, à organiser et à stocker un maximum d'informations sur l'objet en recourant à un vocabulaire et à des catégories le plus souvent normalisés. Enfin, la documentation comprend l'activité de gestion des déplacements des pièces, à l'intérieur ou à l'extérieur du musée, entre les réserves, les salles d'exposition, les ateliers de restauration.

Enfin, selon Zbyněk Stránský, la muséalisation comprend une troisième et dernière étape qui est la présentation publique de l'objet. L'objet de musée est destiné à être montré, c'est-à-dire à être considéré par des visiteurs qui sont aussi les membres de la grande communauté humaine pour laquelle le patrimoine est constitué. Cette troisième étape de la présentation mobilise les informations colligées, traitées et stockées dans le cadre de la documentation. Elle peut être également l'occasion d'une nouvelle production de connaissances sur l'objet de musée.

Ces différentes activités muséales, qui constituent le processus de muséalisation, définissent, comme nous l'avons annoncé, un objet de musée. Quel est-il? Qu'est-ce qu'un objet ou une œuvre de musée? Nous identifions trois caractères. Premièrement, il ou elle est une chose qui a pour fonction de signifier. Avant d'être cet objet de musée, la chose peut être un objet utilitaire destiné à accomplir d'autres fonctions que celle de témoigner d'une réalité. Avant d'être une œuvre de musée, une pièce peut avoir une fonction artistique et esthétique. Elle peut être décorative comme elle peut renseigner sur une vision du monde, mais elle n'est pas encore le témoin matériel que les professionnels du musée, au nom d'une plus large communauté de personnes, ont choisi de désigner comme pièce signifiante. À

l'intérieur du musée, cet objet ou cette œuvre devient le « *témoin matériel et immatériel de l'homme et de son environnement, source d'étude et d'exposition, acquérant ainsi une réalité culturelle spécifique* » (Desvallés et Mairesse, 2011 : 251). Peter Van Mensch le décrit comme une « *source de connaissances* » (Van Mensch, 1990 : 144; notre traduction)².

Deuxièmement, l'objet ou l'œuvre de musée appartient à une collection et occupe, au sein de cette collection, une place spécifique parmi les autres objets. Ses qualités associées à sa matérialité, à son histoire de production et à sa vie d'objet font sa particularité ou son exemplarité. Ces qualités, pour lesquelles il est sélectionné, répondent à des critères qui définissent la collection. Susan M. Pearce écrit que les objets de musée sont créés par l'acte de collectionner deux fois plutôt qu'une : une première fois par le geste individuel de sélection d'un collectionneur et, une deuxième fois, par le fait d'appartenir à un ensemble auquel on reconnaît une valeur esthétique, historique ou scientifique (Pearce, 1992 : 7).

Enfin, l'objet de musée est un objet traité, c'est-à-dire qu'il est soumis à une série de manipulations normées comme le catalogage, l'indexation, la conservation préventive, la restauration, l'exposition, etc. Tantôt, ces manipulations sont concrètes et touchent à la matérialité de l'objet (on le déplace, on le restaure, on le met en vitrine). Tantôt, elles sont de nature conceptuelle et interrogent plutôt son histoire de production, ses fonctions antérieures, ses thèmes iconographiques. Toutes ces manipulations ont pour but de préserver l'intégrité matérielle et conceptuelle des pièces de musée qui sont, rappelons-le, inaliénables et imprescriptibles dans les collections publiques en France et au Canada.

S'il est vrai que les notions d'« *arrachement* » ou de « *décontextualisation* » désignent avec justesse l'étape initiale du processus de muséalisation des œuvres anciennes, des artefacts ou des spécimens, elles n'ont pas de sens pour exprimer le phénomène à l'égard de certaines pièces contemporaines. En effet, ces notions ne peuvent traduire l'entrée, dans les collections muséales, des pièces qui sont spécifiquement créées pour l'espace du musée ou qui n'« *existent* » qu'au moment où elles se trouvent exposées dans son environnement. Pourtant, cette recherche retient la notion de muséalisation pour décrire l'opération qui consiste à faire d'un travail artistique (qui se destine ou qui ne se destine pas au musée), un objet ou une œuvre de musée, c'est-à-dire une chose qui a valeur de témoin, qui appartient à une collection, qui est soumise à une série de manipulations normées ayant pour but de la préserver. Nous recourons à cette notion afin d'éclairer la question de la sélection d'un travail

² Texte original : « *source of knowledge* ».

artistique contemporain, de même que la question de la perte et de la cueillette, de l'organisation et de la diffusion des informations liées à ce travail et à son contexte de création.

Des pièces éphémères de type performance

Toutes les pièces et les productions de l'art contemporain ne constituent pas l'objet de cette analyse. En effet, cette recherche explore essentiellement la muséalisation des pièces éphémères de type performance. Il faut comprendre la pratique contemporaine de la performance dans une acception large, c'est-à-dire entendre des propositions artistiques qui possèdent une durée de réalisation et pour lesquelles le geste d'exécution a une valeur artistique intrinsèque. Les performances qui intéressent cette recherche sont définies comme des fins en elles-mêmes, des travaux artistiques à part entière. De manière générale, elles ne se destinent pas « *a priori* » au musée, c'est-à-dire qu'elles n'ont pas été pensées, au départ, comme des propositions visant à intégrer les collections.

Nous tâchons toutefois, dans un premier temps, de baliser les frontières d'un ensemble plus large de pratiques contemporaines qui, précisément, offrent une « *résistance à la muséalisation* ». Discuté dans les premiers chapitres de cet exposé, cet exercice de cartographie de l'art contemporain et de son rapport au musée découle d'une réflexion sur la question de la dématérialisation de l'art à partir de laquelle se sont développés nos premiers questionnements. Telle qu'elle est définie à la fin des années 1960 par la critique américaine, la notion de dématérialisation peut être interprétée comme un rejet de l'esthétique moderniste et de l'autorité des institutions de l'art, du marché comme des musées. Cette réponse hostile des artistes se traduit dans leurs travaux par une approche de la création qui éprouve les activités traditionnelles du marché, ou dans le cas qui nous intéresse davantage, celles du musée. La résistance à la matérialisation doit être comprise comme une mise à l'épreuve des activités et des théories traditionnelles de la muséalisation qui se développent autour des objets classiques. La performance apparaît comme une sous-catégorie de ces pratiques qui résistent à la muséalisation, mais qui permet d'interroger, nous croyons, l'ensemble de ses enjeux.

Une structure en deux parties et douze chapitres

Cette thèse est divisée en deux parties. La première construit progressivement la problématique de la recherche, énonce son cadre théorique et présente son organisation. Elles regroupent cinq chapitres. Le premier propose une définition de l'art contemporain. Il interroge la pratique artistique et son rapport à l'objet à travers deux thèmes abordés successivement, soit le « *rejet de l'œuvre* » et le « *rejet de l'objet* ». Il se conclut par la proposition d'une typologie des œuvres qui expriment une résistance à la muséalisation.

Une fois la définition de l'art contemporain proposée, c'est son rapport à l'institution muséale qui est observé. Le deuxième chapitre brosse un portrait des relations qu'entretiennent l'art contemporain et le musée sous le thème du « *conflit* ». Dans un premier temps, c'est le paradoxe que représente une institution dédiée à la conservation de l'art vivant ou de l'art du présent qui est abordé. Puis, c'est la qualité du musée comme destination de l'art, de même que la qualité de l'art qui s'y retrouve alors qu'il n'y est pas destiné, qui sont discutées. Enfin, dans un autre registre, sont interrogés les défis de la conservation de l'art contemporain.

Le troisième chapitre s'intéresse au domaine de la documentation, posé comme réponse aux rapports conflictuels du musée et de l'art contemporain. Ainsi, le troisième chapitre interroge, dans un premier temps, les pratiques de la documentation des œuvres et des objets de musée. Dans un deuxième temps, il définit la notion clé de document, mobilisée dans les trois domaines au carrefour duquel se déploie cette recherche, soit les théories de l'art contemporain, la muséologie et les sciences de l'information et de la communication (SIC). Nous verrons que c'est autour des notions de documentation et de document que se profile la problématique de recherche.

Le chapitre quatre définit les modalités, les objectifs et les résultats sommaires d'une première enquête de terrain réalisée dans le but principal de focaliser la problématique de la recherche, de confirmer sa pertinence et sa faisabilité et de préciser ses questions et ses hypothèses. La question de la documentation des objets de musée et, plus particulièrement, de la documentation des pièces contemporaines qui expriment une résistance au processus de muséalisation est au cœur de cette enquête qualitative effectuée dans des structures d'art contemporain, en France et au Québec.

Enfin, le chapitre cinq énonce l'organisation de la recherche. Il porte essentiellement sur les modalités de la deuxième et principale enquête dont les résultats constituent le cœur de cette thèse. Sont discutés, le choix d'une méthode de recherche qualitative, la composition d'un corpus de performances et d'objets associés, ainsi que les paramètres de la collecte de données. C'est dans ce dernier chapitre de la première partie que nous définissons la notion de « *face documentaire* », concept opératoire visant à décrire et à interroger le processus de muséalisation de la performance.

Quant à la deuxième partie, elle regroupe sept chapitres. Elle présente tour à tour les sept études de cas constituées autour du processus de muséalisation de sept pièces éphémères de type performance et de leurs objets associés, dans des musées d'art et dans des FRAC, en France et au Canada. Chacun des récits se structure selon un même schéma en trois temps, abordant successivement la création d'une performance, sa sélection et sa désignation par le musée, ainsi que sa présentation publique. Les chapitres six à douze correspondent donc respectivement aux études de cas de :

- *Danse dans la neige* de Françoise Sullivan, au Musée d'art contemporain de Montréal, au Musée des beaux-arts de Montréal et au Musée national des beaux-arts du Québec (chapitre six);
- *Autoportrait(s)* de Gina Pane au Musée national d'art moderne du Centre Pompidou (chapitre sept);
- *Les Cessions de zones de sensibilité picturale immatérielle* d'Yves Klein au Musée national d'art moderne du Centre Pompidou (chapitre huit);
- *Intime et personnel* d'Esther Ferrer au FRAC Lorraine (chapitre neuf);
- *Tell Me* de Guy de Cointet au Musée national d'art moderne du Centre Pompidou (chapitre dix);
- *Les Époux Arnolfini* de Claudie Gagnon au Musée national des beaux-arts du Québec (chapitre onze) et enfin;
- *Kiss* de Tino Sehgal au Fonds national d'art contemporain et à l'Art Gallery of Ontario (chapitre douze).

La conclusion de la deuxième partie revient sur le concept de « *face documentaire* » et propose une synthèse. Enfin, la conclusion générale de la thèse rapporte les principales observations de la recherche. Elle lève le voile sur les limites de la cueillette de données, du corpus et du modèle théorique. Elle interroge aussi la possibilité de la généralisation des observations.

Quatre appendices bouclent le document. L'appendice A présente le plan des entretiens et des exemples des questions proposées lors de la première enquête. Les appendices B et C regroupent respectivement les fiches descriptives des pièces citées dans le corps du texte et les fiches descriptives des pièces du corpus. Enfin, l'appendice D expose l'ensemble des documents rassemblés dans les dossiers d'œuvres des pièces du corpus.

PREMIÈRE PARTIE

LES ENJEUX DE LA MUSÉALISATION DE L'ART CONTEMPORAIN

La première partie de cette recherche est composée, comme nous l'avons annoncé, de cinq chapitres. La formulation des questions, des objectifs et des hypothèses s'opère progressivement, en deux temps. Les deux premiers chapitres sont respectivement consacrés à l'exercice de définition de l'art contemporain et à une réflexion élargie sur les rapports conflictuels que ce dernier entretient avec l'institution muséale. Le chapitre trois interroge le domaine de la documentation et la notion clé de document. Il se conclut par la conceptualisation d'une problématique « *provisoire* » qui guide une première enquête de terrain. Le chapitre quatre présente les modalités, les questions et les observations de cette première enquête qui vise à focaliser la problématique. Enfin, le chapitre cinq énonce les choix du corpus et des approches méthodologiques.

Notons que la première partie, qui embrasse largement les thèmes de l'art contemporain, de la résistance à la muséalisation, des difficultés de la conservation, de l'exposition et de la documentation, fait état des questionnements et des hésitations qui ont amené la chercheuse sur le terrain et qui l'ont accompagnée jusqu'à la fin de la première enquête. Ainsi, le lecteur aura l'impression de suivre cette dernière pas à pas, à la fois sur le terrain concret de la collecte de données et sur le terrain plus abstrait de la formulation de la problématique et de l'organisation de la recherche. Ce récit ouvert a peut-être l'inconvénient de présenter une réflexion qui n'est pas lisse et dépouillée des traces de son élaboration. Toutefois, il a l'avantage d'explicitier la méthodologie de recherche et les défis que rencontre tout chercheur appelé à découper un objet de recherche qui n'est pas prédéterminé.

CHAPITRE PREMIER

L'ART CONTEMPORAIN ET SON RAPPORT À L'OBJET

Il est une banalité d'affirmer que l'expression « *art contemporain* » renvoie à une diversité d'approches artistiques, de médiums et de matériaux qui défient les tentatives de caractérisation générale. Dans les ouvrages de vulgarisation, le portrait impressionniste de la pratique artistique contemporaine demeure la stratégie la plus fréquemment employée pour en rendre compte. Décrit comme une notion « *passe-partout* », qui ne caractérise aucun style dominant, mais « *un éclectisme total* » (Millet, 2006 : 7, 12), l'art contemporain trouve en effet quelques définitions à travers l'énonciation de mots clés ou de thèmes empruntés à la littérature et à la philosophie, comme la citation, la participation, l'impureté, le vide et le passager, ou encore à travers l'énumération de différentes approches, comme l'art minimal, l'arte povera, le land art, l'art conceptuel, la performance, l'intervention, etc.

Définir l'art contemporain ne représente donc pas une tâche aisée. Une première difficulté provient de la polysémie du terme « *contemporain* » qui, à l'instar du terme « *moderne* », ne signifie pas la même chose selon les époques où il est considéré. « *Le signifié varie en fonction du moment où on utilise le signifiant* », écrit à juste titre J. Pedro Lorente (Lorente, 2009 : 15). Dans son acception la plus courante, le dictionnaire *Le Robert* affirme qu'est « *contemporain* » ce qui se produit à une même période, « *ce qui est du même temps que* ». Est aussi « *contemporain* » ce « *qui est de notre temps* », c'est-à-dire « *actuel* » (Rey et Rey-Debove, 2001 : 510). Enfin, est « *contemporain* », un certain art, une certaine catégorie de pratiques artistiques que nous cherchons, dans le cadre de ce premier chapitre, à identifier et à définir.

La pluralité des critères auxquels on se réfère pour évaluer l'art contemporain constitue une autre difficulté de l'exercice de définition. Raymonde Moulin remarque que l'art contemporain est tantôt défini selon un critère juridique strictement chronologique : les œuvres des artistes vivants ou les œuvres des artistes décédés, réalisées dans les dernières vingt années, sont considérées comme « *contemporaines* » par la législation douanière, quelles que soient leurs approches esthétiques (Moulin, 1997 : 10). Tantôt, l'art contemporain est défini selon un critère de périodisation historique, ou encore, selon un

critère de catégorisation esthétique, voire selon une combinaison des deux (Moulin, 1997 : 10). Une autre difficulté réside dans le choix des critères de nature esthétique qui ne peuvent plus être cherchés dans le seul « *contenu des œuvres* », c'est-à-dire dans l'appréciation de la forme, de la composition, de l'emploi de tel matériau ou de l'appartenance à tel mouvement (Cauquelin, 1992 : 5).

Même en évaluant l'art contemporain à la lumière du seul critère de périodisation historique, une autre difficulté se manifeste. Non seulement les termes « *contemporain* » et « *moderne* » ne sont plus aujourd'hui que des notions temporelles qui signifient « *ce qui appartient au temps actuel* », leur sens varie selon les langues et les disciplines (Lorente, 2009 : 8). En français, les historiens appellent « *Période moderne* » ou « *Époque moderne* », la période comprise entre les Grandes découvertes et la Révolution française, alors que la période qui suit est nommée « *Période contemporaine* » ou « *Époque contemporaine* ». En anglais, ces mêmes périodes sont respectivement appelées « *Early Modern* » et « *Modern* », tandis que le terme « *contemporary* » renvoie, de façon générale, à un temps actuel. Pour les historiens de l'art et les autres observateurs du monde de l'art, aux termes « *moderne* » et « *contemporain* » correspondent d'autres découpages temporels qui recouvrent ni plus ni moins les cent cinquante dernières années.

Aujourd'hui, la périodisation de l'art contemporain ne fait plus l'objet d'importants débats. Il est en effet généralement accepté que l'année 1960 marque le début de l'art contemporain. Pour les professionnels des musées et pour la grande majorité des critiques et historiens de l'art, l'an 1960 ou la décennie 1960 (qui se clôture avec l'exposition *Quand les attitudes deviennent forme* d'Harald Szeemann à la Kunsthalle de Berne) correspondent à sa naissance (Moulin, 1997 : 10; Millet, 1997). Certes, pour les firmes de vente aux enchères et d'autres historiens de l'art, la fin de la Deuxième Guerre mondiale annonce plutôt le début de l'art contemporain (Moulin, 1997 : 10). Pour d'autres, c'est la fin des années 1980 qui marque l'achèvement de la période moderne. Ce que révèle la crise de l'art contemporain des années 1990, écrit dans cette perspective Yves Michaud, c'est « *la fin de notre représentation moderne de l'art appliqué à l'art contemporain* » et la venue d'un nouveau régime qui est celui du pluralisme ou même du « *procédural* » (Michaud, 2005 : XXVI-XXVIII).

Quant au terme « *contemporain* », il est d'abord concurrencé, dans les années 1980, par les termes « *postmoderne* » et « *postmodernisme* » empruntés au domaine de

l'architecture et explicitant la rupture avec l'approche moderniste. Moins restrictive que ces notions qui réfèrent à des caractères stylistiques spécifiques comme l'hybridité et l'ambiguïté, l'expression « *art contemporain* » s'impose enfin dans les années 1990, supplantant encore les notions d'« *avant-garde* », d'« *art vivant* » et d'« *art actuel* » (Millet, 2006 : 7)³.

Si le débat entourant la définition de l'art contemporain connaît son apogée dans les années 1990 et s'essouffle depuis, le définir demeure une tâche dont nous ne pouvons faire l'économie dans le cadre de cette recherche. Aux éléments de réponses apportés dans ces premiers paragraphes, nous proposons de joindre une réflexion suivant deux fils conducteurs intimement liés : celui du « *rejet de l'œuvre* » et celui du « *rejet de l'objet* » dans l'art contemporain.

Le thème du « *rejet de l'œuvre* » dans l'art contemporain s'articule autour de la question de la définition de l'art, caractérisée au XX^e siècle par une discussion sur la rupture entre l'art et le beau, entre les propriétés artistiques et les propriétés esthétiques des objets d'art. À l'instar de nombreux historiens de l'art, sociologues de l'art et esthéticiens qui réfléchissent à cette question, nous abordons ce premier thème en prenant appui sur le ready-made de Marcel Duchamp, défini favorablement par les uns, défavorablement par les autres, comme production exemplaire, emblématique, voire « *paradigmatique* » (Uzel, 2007 : 192) de l'art contemporain. Enfin, nous présentons brièvement les différents points de vue de quelques esthéticiens.

Quant au deuxième thème, celui du « *rejet de l'objet* » dans l'art contemporain, il éclaire de manière spécifique l'objet de cette thèse. Le « *rejet de l'objet* » apparaît en effet comme un thème intégrateur qui s'exprime dans les formes de la création contemporaine et dans les discours qui l'accompagnent. Mais plus encore, le « *rejet de l'objet* » laisse présager une remise en question des pratiques de la muséalisation des œuvres traditionnellement fondées sur le traitement d'objets uniques, faits main, matériellement stables. Nous verrons bientôt que c'est autour de cette remise en question que se construit la problématique de la recherche.

³ Bien que Catherine Millet rappelle que l'expression « *art actuel* » concurrence à cette époque l'expression « *art contemporain* », l'« *art actuel* » définit aujourd'hui, pour des historiens de l'art, des critiques d'art, des professionnels des musées et pour certaines institutions comme le MNBAQ, par exemple, les plus récentes propositions artistiques des artistes contemporains.

1.1 Le rejet de l'œuvre dans l'art contemporain

L'histoire de l'art moderne peut être comprise comme une longue marche de l'art ayant pour programme le rejet progressif du système représentationnel et pour destination ce qu'on appelle le modernisme, c'est-à-dire cette tendance à l'œuvre dans le travail formel des artistes caractérisée par le dépouillement total de tout ce qui ne définit pas chaque médium de manière fondamentale et spécifique. L'histoire de l'art moderne peut donc être vue comme une suite d'entorses aux principes canoniques de l'art hérités de la Renaissance. Dans cette perspective, que défend Clement Greenberg, par exemple, l'histoire de l'art culmine avec les grands artistes modernistes comme Jackson Pollock ou Clyfford Still (Greenberg, 1993). Aux yeux des observateurs qui défendent cette conception, l'art contemporain marque ainsi une rupture importante avec l'art moderne et incarne nécessairement une décadence de la pratique artistique.

Une autre lecture de l'histoire de l'art inscrit plutôt l'art contemporain dans le prolongement de l'art moderne. De ce point de vue, l'art moderne et l'art contemporain qui le suit éprouvent successivement les principes de l'art classique. Nathalie Heinich parle d'une suite de « *transgressions* » qui s'amorce avec la transgression des canons académiques de la représentation (impressionnisme) et se poursuit avec la transgression des codes de figuration des couleurs (fauvisme) et des volumes (cubisme), des normes d'objectivité de la figuration (expressionnisme), des valeurs humanistes (futurisme), des critères du sérieux (dadaïsme), du vraisemblable (surréalisme), puis de l'impératif de figuration (les différentes abstractions du suprématisme, du constructivisme, de l'expressionnisme abstrait) (Heinich, 1998 : 19). Dans cette histoire de l'art, présentée ici de façon schématique, l'art contemporain est défini comme un ensemble de pratiques qui défient différentes « *frontières* », comme celles de l'« *art* », du « *musée* » ou de l'« *authenticité* » (Heinich, 1998).

Enfin, une troisième lecture, la plus consensuelle aujourd'hui, affirme que l'apparition de l'art contemporain, dans la deuxième moitié du XX^e siècle, marque bien une césure avec l'art moderne, mais ne fait pas table rase. En effet, les expérimentations dadaïstes et surréalistes, exclues de l'histoire moderniste, de même que les propositions singulières d'artistes comme Kurt Schwitters (et son Merzbau) ou Marcel Duchamp (et son ready-made) appartiennent au début du XX^e siècle et pourtant, répondent aux axiomes de l'art contemporain. Selon la terminologie d'Anne Cauquelin, Marcel Duchamp est un « *embrayeur* », c'est-à-dire une

figure singulière ou « *indicielle* » qui annonce, avant les autres, une nouvelle manière d'envisager la pratique de l'art (Cauquelin, 1992 : 65-66). Les premiers ready-made de Marcel Duchamp voient le jour dans les années 1910, soit cinquante années avant l'émergence de l'art contemporain. Et pourtant, le bouleversement des rôles des intervenants (l'artiste ne façonne plus nécessairement l'œuvre de ses mains et c'est le « *regardeur* » qui fait le tableau), l'organisation en réseau du système de l'art, de même que l'importance du langage dans la désignation et la monstration des objets de l'art sont des principes de l'art contemporain que révèle déjà le ready-made (Cauquelin, 1992 : 66-80).

Le principe qui caractérise peut-être le plus fortement, cependant, le changement de régime de production et d'appréciation de l'art, et que met déjà en jeu le ready-made, est le rejet du beau comme caractère définitoire des œuvres. Dans une conférence présentée au Museum of Modern Art de New York (MoMA), en 1961, Marcel Duchamp revient sur sa pratique et insiste sur ce point : le choix des différents objets qu'il désigne comme appartenant à la catégorie du ready-made, comme la roue de bicyclette, le porte-bouteilles ou l'urinoir, n'a jamais été commandé par quelque « *délectation esthétique* » de sa part (Duchamp, 1975 : 191). En définissant le ready-made comme « *objet usuel promu à la dignité d'œuvre d'art par le simple choix de l'artiste* », Marcel Duchamp dirige le regard sur la personne de l'artiste (Breton, Éluard et al., 1991 : 23)⁴. Au-delà de la confiance de Marcel Duchamp, il est en effet généralement accepté que l'art contemporain marque une rupture définitive entre l'art et le beau, c'est-à-dire entre la dimension artistique des objets d'art et leur dimension esthétique (Morizot et Pouivet, 2007 : 47). Le ready-made expose une distinction entre les sphères de l'art et de l'esthétique, de même qu'il contraint le regardeur à chercher ailleurs que dans la seule matérialité de l'objet, son caractère artistique.

Dans un texte de 1967, intitulé « *L'éclipse de l'œuvre d'art* », Robert Klein reconnaît une dissociation de l'art et du beau dans le rejet de l'œuvre d'art et de ce qu'elle représente pour les artistes avant-gardistes. À ses yeux, les entorses ou les « *attaques* » des différents mouvements de l'art moderne convergent vers un objectif précis qui est celui de la désacralisation de l'objet d'art. Sacraliser un objet, écrit-il, « *rappelle trop le salut au drapeau, la conservation des souvenirs de famille, la croyance à la transsubstantiation* » (Klein, 1970 : 404). Or, l'élite artistique moderne éprouve une profonde aversion devant toutes ces formes de fétichisme, une « *répugnance* » devant la « *valeur incarnée* ». Comme « *la beauté*

⁴ Édité pour la première fois en 1938, le Dictionnaire abrégé du Surréalisme compte plusieurs auteurs, dont Marcel Duchamp (M.D.) qui signe la définition de « *ready made* ».

formelle est le signal d'une incarnation réussie », affirme-t-il, les artistes rejettent « en même temps la beauté, l'œuvre et son culte ». Robert Klein écrit :

[...] Les attaques des différentes avant-gardes artistiques de notre époque, depuis celles qui n'en voulaient qu'à la beauté ou à la figuration jusqu'à celles qui enterraient la peinture de chevalet ou même l'art tout court, convergent en dernière analyse contre un objectif limite, précis mais souvent mal reconnu. Ce qui n'a cessé d'être en cause, sous une forme ou une autre, dans tant de révolutions successives, c'est l'incarnation des valeurs, le monument, le bibelot, la quasi-construction, la quasi-symphonie, l'objet de contemplation, bref l'« œuvre » (Klein, 1970 : 403).

Selon Robert Klein, ce n'est pas la mort de l'art que les artistes avant-gardistes ou modernes revendiquent, mais bien la mort de l'œuvre, au sens où l'œuvre cristallise toutes les attaques sur l'objet. La conclusion du premier paragraphe de son article est sans équivoque :

[...] Si l'on pouvait concevoir un art qui se passerait d'œuvres (on s'y efforce), aucun mouvement antiartistique n'y trouverait à redire. Ce n'est pas à l'art qu'on en veut, mais à l'objet d'art (Klein, 1970 : 403).

Au diagnostic d'une « éclipse de l'« œuvre d'art » » ou d'une mise à l'écart du beau dans la pratique artistique contemporaine, plusieurs réponses sont proposées. Certains auteurs remettent en question la valeur de l'art contemporain et le décrivent comme un ensemble de pratiques mort-nées, imperméables à toute appréciation esthétique. Cette réponse hostile s'incarne dans un rejet de l'art contemporain qui atteint son paroxysme, en France, au tournant des années 1990, au sein de ce qu'on appelle « la crise de l'art contemporain » (Michaud, 2005) ou encore « la crise du discours de légitimation de l'art contemporain » (Schaeffer, 1992). Parmi les critiques, déjà formulées dans les trois numéros de la revue *Esprit* qui mettent le feu aux poudres en 1991 et 1992, il y a celles qui affirment que l'art contemporain ne procure pas d'émotion esthétique, qu'il rompt avec le public, qu'il est sans contenu, qu'aucun critère esthétique ne permet de l'évaluer et qu'il n'est qu'un produit du marché, la construction d'un processus d'historicisation artificiel ou enfin, la création d'un complot du monde de l'art (Michaud, 2005 : 16-22)⁵. Marcel Duchamp est dépeint comme le mauvais père de tous ces « artistes sans art » (Domecq, 1994) ou de ces « armées de désœuvrés », c'est-à-dire de ces « artistes sans œuvre, sans talent, ni métier » (Clair, 2000 : 11). Georges Didi-Huberman parle de ces discours critiques et emportés comme d'une

⁵ Les articles des numéros 173 (juillet-août 1991), 179 (février 1992) et 185 (octobre 1992) de la revue *Esprit* sont signés Jean Molino, Jean-Philippe Domecq, Marc Le Bot, Bertrand Joliet, Daniel Bournoux, Nathalie Mouraux, Dominique Sagot-Duvauroux, Mathieu Kessler, Françoise Gaillard, Jean Rustin et James Bloedé.

« *rhétorique de l'exécration* » répondant à un « *ressentiment en mal d'esthétique* » (Didi-Huberman, 1994).

D'autres auteurs défendent plutôt l'idée qu'il ne suffit plus, dans l'art contemporain, qu'un artéfact possède des qualités esthétiques pour qu'il soit défini comme œuvre d'art. De façon générale, ces auteurs empruntent les arguments de l'esthétique analytique ou encore de la sociologie de l'art. Ces approches développent, à compter des années 1950, des outils conceptuels pertinents pour définir dans une perspective non essentialiste les pratiques artistiques les plus récentes et pour montrer de manière « *directe et claire* » comment celles-ci fonctionnent comme œuvre d'art (Cometti, Morizot et Pouivet, 2005; Lories, 1988, 1994).

Pour George Dickie, par exemple, ce ne sont pas les propriétés physiques et visibles du ready-made qui le désignent comme œuvre d'art, pas plus que la seule personne de l'artiste comme l'affirme Marcel Duchamp, mais bien l'appartenance de l'un et de l'autre à une institution qui reconnaît, à l'objet et à l'artiste, leur statut particulier (Dickie, 1992)⁶. C'est à partir de la notion de « *monde de l'art* », empruntée à Arthur Danto, que George Dickie développe, au début des années 1970, la « *théorie institutionnelle de l'art* ». Celle-ci stipule que les œuvres sont présentées à l'intérieur d'un système qui « *fournit un arrière-plan institutionnel à l'action de conférer le statut d'art à des objets appartenant à son domaine* » (Dickie, 1992 : 21). Comme il existe un système pour le théâtre, il existe des systèmes pour la peinture et pour la sculpture au sein desquels les peintres, les sculpteurs, les spectateurs, les critiques et les philosophes de l'art participent à la reconnaissance des objets comme œuvres d'art. Pour George Dickie, ce groupe de « *personnes organisées de manière lâche, mais néanmoins liées entre elles* », qui possèdent le pouvoir de donner un statut artistique à une chose, compose « *le noyau du monde de l'art* », maintient « *en état de marche son mécanisme* » et garantit « *son existence* » (Dickie, 1992 : 24). Ainsi, une œuvre d'art, qu'elle soit contemporaine ou non, répond à deux conditions fondamentales. Elle est :

[...] 1) un artéfact 2) auquel une ou plusieurs personnes agissant au nom d'une certaine institution sociale (le monde de l'art) ont conféré le statut de candidat à l'appréciation (Dickie, 1992 : 22).

Arthur Danto rejette la notion « *d'appréciation* », qui opère dans la définition de l'œuvre d'art de George Dickie, dans la mesure où elle constitue une condition de nature esthétique

⁶ Le texte intitulé « *Définir l'art* » est publié originellement en 1973 sous le titre « *Defining Art II* », dans Matthew Lipman, *Contemporary Aesthetics*, Boston, Allyn & Bacon Inc. La version à laquelle nous référons est une traduction inédite publiée dans *Esthétique et poétique*, dirigé par Gérard Genette (Genette, 1992).

(Danto, 1989 : 156-161). Pour Arthur Danto, les ready-made ne sont pas nécessairement dépourvus de qualités esthétiques, mais ces qualités ne peuvent constituer un facteur définitoire de l'objet artistique (Danto, 1989 : 160). En interrogeant deux objets indiscernables ou très semblables, comme un quelconque urinoir et *Fontaine* de Marcel Duchamp, ou encore comme les boîtes de savon Brillo manufacturées et leurs facsimilés fabriqués à la main par Andy Warhol, Arthur Danto fait la démonstration que l'art ne réside pas dans les seules qualités perceptuelles des objets, mais bien dans l'« *interprétation* » particulière que l'on en fait (Danto, 1988; 1989). Et cette « *interprétation* », qui opère une « *transfiguration du banal* », c'est-à-dire qui transforme les objets triviaux en œuvres d'art, s'ancre dans un certain monde de l'art, dans une certaine théorie de l'art et dans une certaine histoire. Déjà en 1964, il écrit :

[...] Ce qui finalement fait la différence entre une boîte de Brillo et une œuvre d'art qui consiste en une boîte de Brillo, c'est une certaine théorie de l'art. C'est la théorie qui la fait entrer dans le monde de l'art, et l'empêche de se réduire à n'être que l'objet réel qu'elle est (en un sens autre de est que celui de l'identification artistique). Bien sûr, sans la théorie, on ne la verrait probablement pas comme art, et afin de la voir comme faisant partie du monde de l'art, on doit avoir maîtrisé une bonne partie de la théorie artistique aussi bien qu'une part considérable de l'histoire de la peinture récente à New York. Ce n'aurait pas pu être de l'art il y a 50 ans (Danto, 1988 : 195)⁷.

D'autres auteurs stipulent que c'est l'acte d'exposer, l'idée ou le concept qui désignent la proposition artistique dans le cas des ready-made ou des œuvres dites plus largement conceptuelles. Timothy Binkley, par exemple, avance que pour faire l'expérience d'une œuvre d'art conceptuelle, il ne suffit pas de la détailler avec les sens comme on regarde avec les yeux un tableau, mais simplement d'être informé de son concept ou de son idée fondatrice. En prenant pour exemple la Joconde détournée de ce même Marcel Duchamp, intitulée *L.H.O.O.Q.*, il montre que pour prendre connaissance de ce travail, il suffit d'en connaître le titre ironique et de savoir que cette reproduction de la Joconde porte la moustache et la barbe (Binkley, 1992 : 37)⁸. Il soutient :

[...] L'analyse critique de la manifestation sensible, qui est tellement utile lorsqu'on veut connaître La Joconde, ne possède guère de valeur explicative lorsqu'il s'agit de L.H.O.O.Q. On aurait tort d'espérer pouvoir dire quelque chose de sensé à son sujet en se lançant dans de longs développements concernant la beauté du dessin de la moustache ou la délicatesse avec laquelle la barbiche a été adaptée aux contours du visage. [...] Nous contemplons La Joconde pour découvrir ses qualités visuelles : mais nous abordons la « pièce » de Duchamp afin d'obtenir des

⁷ La version du texte d'Arthur Danto à laquelle nous référons est une traduction de Danielle Lories publiée dans *Philosophie analytique et esthétique* (Lories, 1988).

⁸ Le texte intitulé « *Pièce* : contre l'esthétique » est publié originellement en 1977 dans le *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 35, 1977, p. 265-277. La version à laquelle nous référons est une traduction publiée dans *Esthétique et poétique*, dirigé par Gérard Genette (Genette, 1992).

informations la concernant, c'est-à-dire afin d'accéder à la pensée qui y est exprimée (Binkley, 1992 : 37-38).

Pour Timothy Binkley, les propriétés esthétiques de *L.H.O.O.Q.* ne font pas partie à proprement parler de la « pièce » de Marcel Duchamp, c'est-à-dire de la pièce en tant qu'art, car elles ne permettent pas d'en établir l'identité (Binkley, 1992 : 39). L'auteur recourt à la notion de « pièce » pour mettre à distance la dimension esthétique des créations des artistes que la philosophie de l'art associe traditionnellement à la notion d'œuvre. Il remet en question le postulat qui stipule que l'œuvre d'art est nécessairement un objet aux qualités esthétiques, voire un simple objet :

[Au XX^e siècle], l'art s'est libéré des paramètres esthétiques, et ses produits sont parfois la mise en œuvre directe d'idées non médiatisées par des qualités esthétiques. Une œuvre d'art est une « pièce », et en tant que telle, elle n'a pas besoin d'être un objet esthétique ni même un objet tout court (Binkley, 1992 : 34).

Timothy Binkley émet l'hypothèse qu'une « théorie de l'esthétique adéquate devra[it] associer les qualités esthétiques de façon plus générale, à un type particulier d'expérience » (Binkley, 1992 : 45). En dehors du paradigme traditionnel d'une expérience esthétique directe fondée sur la perception visuelle, le ready-made ou toutes œuvres qui opèrent de la même manière peuvent compter une dimension esthétique et susciter une expérience de ce type. Gérard Genette, qui ramène dans le discours analytique sur l'art la notion d'œuvre, reconnaît la pertinence de cette hypothèse :

[...] Si l'on considère qu[e] l'œuvre consiste non en cet objet mais en sa proposition, la possibilité d'un caractère esthétique, non certes de l'objet mais de l'acte de proposition, reste ouverte, et avec elle celle d'une relation pertinente entre artistique et esthétique – à la seule condition de définir l'esthétique de manière assez large pour déborder les propriétés physiquement perceptibles [...]. Autrement dit, que le propos du ready-made soit anti- ou a-esthétique (ce qui me paraît peu douteux) n'empêche nullement de recevoir, « au second degré », de manière esthétique ce propos lui-même (et non l'objet qu'il investit) (Genette, 1994 : 156-157).

George Dickie, Arthur Danto, Timothy Binkley et Gérard Genette cherchent le caractère artistique et la qualité des propositions artistiques dans un arrière-plan institutionnel, dans un monde de l'art, dans un geste ou dans l'idée qui fait la pièce. En somme, ils cherchent le caractère artistique hors des objets à proprement parler. Nous nommons « contextualistes », ces approches qui appartiennent au champ de l'esthétique analytique, mais également à celui de la sociologie de l'art⁹. Le sociologue de l'art Howard S. Becker souligne en effet que

⁹ Si Jean-Philippe Uzel regroupe sous le terme de « contextualisme », les théories de la sociologie de l'art comme celles de l'esthétique analytique (il mentionne la parenté des thèses mises en lumière par Nathalie Heinich et Jean-Marie Schaeffer dans *Art, création, fiction*, 2004) (Uzel, 2007), Jerrold Levinson parle essentiellement du

la théorie institutionnelle de l'art de George Dickie et la notion de monde de l'art d'Arthur Danto font une large place aux considérations sociologiques, sans toutefois examiner dans sa « *complexité organisationnelle* » et de manière empirique, la notion de « *mondes de l'art* » (Becker, 2006 : 164). Opposées au formalisme, au structuralisme, à l'empirisme esthétique et aux diverses formes de relativisme, ces approches dites « *contextualistes* » stipulent que « *la signification de l'art contemporain est à chercher non pas du côté des objets et de leur matérialité, mais de leurs multiples conditions d'existences (cognitives, sociales, culturelles...)* » (Uzel, 2007 : 183). Selon la thèse « *contextualiste* » de Jerrold Levinson, l'identité ontologique des œuvres d'art contemporain est fixée par le contexte de production et de présentation, de même que par les intentions de ceux qui créent les œuvres (Levinson, 2005).

1.2 Le rejet de l'objet dans l'art

Dans « *L'éclipse de l'œuvre d'art* », Robert Klein affirme que les artistes avant-gardistes ne rejettent pas l'art, mais bien l'objet d'art comme « *incarnation des valeurs* » (Klein, 1970 : 403). C'est l'œuvre qu'ils cherchent à détruire quand ils s'en prennent à l'objet de beauté ou à l'objet de culte. À travers un nombre important de cas, Robert Klein expose les diverses stratégies qu'exploitent les artistes pour porter atteinte à l'œuvre. Par exemple, les dadaïstes et les surréalistes emploient, écrit-il, la parodie et le hasard. Un hasard « *asservi* » ou « *domestiqué* » dans le jeu des rencontres fortuites qui définit les règles d'une approche inédite de la création et qui s'éloigne des démarches traditionnelles que sont l'acte concerté, l'inspiration ou l'expression intéressée (Klein, 1970 : 404-405).

Alors que Robert Klein observe une « *éclipse* » de l'œuvre d'art, la curatrice et critique d'art américaine Lucy R. Lippard conceptualise, à la même époque, la notion de « *dématérialisation* » de l'art. Depuis près d'un demi-siècle, cette notion obtient un grand succès. Il apparaît opportun de l'observer de plus près.

« *contextualisme esthétique* » comme d'un courant dominant de l'esthétique des trente dernières années (Levinson, 2005).

1.2.1 La dématérialisation de l'art selon Lucy R. Lippard

C'est en février 1968, dans la revue *Art International*, qu'est publié « *La dématérialisation de l'art* »¹⁰, un article au titre évocateur et polémique qui vise à décrire et à défendre les prémisses de l'art conceptuel qui émerge à cette époque (Lippard et Chandler, 1968). La dématérialisation de l'art, telle que la présentent Lucy R. Lippard et John Chandler (qui cosigne l'article avec la critique), qualifie le travail des artistes américains qui rejettent les principes de l'objet d'art unique ou de l'objet d'art qui vaut pour lui-même selon la tradition moderniste. Dans l'introduction, les auteurs célèbrent la fin de la domination de l'art formaliste basé sur l'émotion et l'intuition et annoncent l'obsolescence de l'objet dans la pratique artistique. Les jeunes artistes contemporains, écrivent-ils, revendiquent la reconnaissance d'un « *art comme idée* » et d'un « *art comme action* ». Ils affirment :

[...] Les arts visuels semblent à l'heure actuelle comme hésiter à une intersection, mais un croisement où on finit par se rendre compte que les deux routes aboutissent au même endroit, bien que partant de deux points distincts; l'art en tant qu'idée et l'art en tant qu'action. Dans le premier cas, la matière est niée, l'émotion née du fait de ressentir ayant abandonné la place au concept; dans le second, la matière s'est muée en énergie et en quantité de temps (Lippard et Chandler, 1968 : 31)¹¹.

La dématérialisation de l'art constitue une idéologie qui cristallise l'utopie de l'indépendance de la création et de sa libération des systèmes institutionnel et marchand. Dans les années 1960, les artistes se sentent plus libres d'investir ou non le musée. Kynaston McShine note que les artistes contemporains voyagent de plus en plus. Les écoles ou les approches nationales se mêlent les unes aux autres et le concept d'appartenance à un pays perd sa pertinence. Cette nouvelle situation encourage une attitude plus ouverte vis-à-vis la pratique artistique qui tend à s'affranchir de la production matérielle traditionnelle et, de fil en aiguille, du musée (McShine, 1999 : 12). Il soutient :

[...] La définition de l'art et la manière dont il doit non seulement être créé, mais présenté se sont fondamentalement élargies. Cela a eu pour résultat qu'à la fin des années 1960, les artistes ont commencé à se sentir assez libres par rapport au musée. Un jour, ils pouvaient l'occuper, le

¹⁰ Des extraits de l'article publié en anglais, sous le titre de « *The Dematerialization of art* », sont traduits dans *Compilation : une expérience de l'exposition*, sous la direction de Xavier Douroux, Franck Gautherot et Éric Troncy (Lippard et Chandler, 1998 : 502-510). Les citations qui suivent en sont tirées.

¹¹ Texte original : « *The visual arts at the moment seem to hover at a crossroad which may well turn out to be two roads to one place, though they appear to have come from two sources: art as idea and art as action. In the first case matter is denied, as sensation has been converted into concept; in the second case, matter has been transformed into energy and time-motion* ».

*lendemain, ils pouvaient le détester, et le surlendemain, l'ignorer [...] (McShine, 1999 : 12; notre traduction)*¹².

Kynaston McShine met l'accent sur le sentiment de liberté qui anime les artistes. L'une des thèses les plus souvent défendues affirme cependant que c'est le désir d'implication sociale et politique qui pousse les artistes à s'éloigner du musée et à s'approprier l'espace public. Les années 1960 sont marquées, à l'échelle mondiale, par la fin des empires coloniaux, le développement des zones urbaines, les bouleversements démographiques, mais également l'agrandissement des inégalités sociales et économiques, la menace de la Guerre froide. Aux États-Unis, le conflit au Vietnam, dans lequel le pays est impliqué, choque une partie importante de sa population. Aux côtés des étudiants et des intellectuels, des artistes se mobilisent et militent contre les violences et les inégalités. Dans ce contexte, l'art apparaît comme un « *catalyseur* » appelé à jouer un rôle social et politique. Luis Camnitzer, Jane Farver et Rachel Weiss mettent en évidence la relation entre l'émergence des pratiques artistiques que l'on rassemble aujourd'hui sous les termes d'art conceptuel ou de « *conceptualisme* » et le contexte historique qui favorise cette émergence (Farver, Camnitzer et Weiss, 1999; notre traduction)¹³. Le conceptualisme, écrivent-ils, questionne :

*[...] l'idée de l'art, non pas dans le sens d'une négation (comme anti-art), mais dans celui d'un élargissement de ce que l'art peut être. Le rôle de l'art comme catalyseur, comme substitut à une parole défendue, comme illustration des systèmes de pensée et de croyance, et comme véhicule contestataire, est devenu central. L'œuvre a subi un glissement de l'objet vers le sujet. Cela s'est manifesté par un changement de fonction, d'intention et de moyen, une révision du statut de l'objet et de son sens (Camnitzer, Farver et Weiss, 1999 : VII; notre traduction)*¹⁴.

Au désir d'implication sociale et politique des artistes est lié un sentiment d'hostilité vis-à-vis les institutions en général et les institutions de l'art en particulier, qui représentent la norme, la règle et le cadre au sein duquel l'art « *doit* » s'exprimer. Les artistes remettent en question une institution muséale qui établit les canons artistiques et qui détermine la place que chacun occupe dans les récits de l'histoire de l'art. Les artistes interrogent leur

¹² Texte original : « *The definition of art, and of how it was to be not only created but presented, broadened fundamentally. The result was that by the late 1960s artists had come to feel quite free in relation to the museum. On day they could live it, the next they could hate it, and the next ignore it [...]* ».

¹³ Expression originale : « *conceptualism* ».

¹⁴ Texte original : « *the idea of art, not in sense of negation (as in anti-art), but in order to enlarge and deepen the scope of what art could be. Art's role as catalyst, as stand-in for forbidden speech, as exemplification of systems of thought and belief, and as vehicle for dissent became central. The artwork underwent a shift from object to subject. This represented a change in function, purpose, and capability, a recasting of the object's status and meaning* ».

dépendance au système muséal fondé sur les acquisitions (McShine, 1999 : 12-13; Camnitzer, Farver et Weiss, 1999 : VIII-XI).

« *L'art dématérialisé* » apparaît dans ce contexte de contestation des années 1960 et 1970¹⁵. Si Lucy R. Lippard et John Chandler n'attribuent pas explicitement un projet social et politique à la dématérialisation de l'art, ils associent le processus de dématérialisation à une émancipation de l'art des contraintes économiques et techniques, de même qu'à une optimisation de la diffusion des œuvres opérée par l'utilisation de supports inédits comme l'affiche ou le magazine. Ils observent :

[...] Le déplacement de l'accent de l'art en tant qu'objet vers l'art en tant qu'idée libère l'artiste d'un certain nombre de contraintes – qu'elles soient techniques ou économiques. [...] L'artiste comme penseur, qui ne serait plus soumis à aucune des limitations que connaît l'artiste qui réalise des objets, peut imaginer un art visionnaire et utopique, un art qui ne le serait pas moins que celui de travaux concrets (Lippard et Chandler, 1968 : 34)¹⁶.

Dans un entretien accordé à Ursula Meyer, en 1969, Lucy R. Lippard reprend cette idée et la développe :

[...] Certains artistes pensent maintenant qu'il est absurde de remplir leurs studios avec des objets qui ne seront pas vendus et essaient plutôt de diffuser leur art aussi rapidement qu'il est produit. Ils repensent les moyens de faire de l'art comme ils aimeraient qu'il le soit, en dépit de la rapidité avec laquelle il est produit. Cette rapidité ne doit pas seulement être prise en considération, mais doit être utilisée (Lippard, 1997 : 7; notre traduction)¹⁷.

Dans la perspective d'un projet de dématérialisation, l'art apparaît ainsi comme ne pouvant plus se vendre, s'acheter, se collectionner et se muséaliser. Lucy R. Lippard et John Chandler supposent en effet que les marchands ne peuvent pas vendre un art comme idée. Ils écrivent aussi que les amateurs de l'art conceptuel sont des mécènes davantage que des collectionneurs spéculateurs et que les musées ne s'intéressent pas à l'art conceptuel, car ils préfèrent les objets matériels et concrets qu'ils peuvent acquérir, entreposer et exposer (Lippard et Chandler, 1968 : 34; Lippard, 1997 : 8). En parlant d'un « *art dématérialisé* » ou d'un « *art non visuel* », les auteurs renforcent la conception d'une production artistique qui,

¹⁵ Expression originale : « *dematerialized art* ».

¹⁶ Texte original : « *The shift of emphasis from art as product to art as idea has freed the artiste from present limitations – both economic and technical. [...] The artist as thinker, subjected to none of the limitations of the artist as maker, can project a visionary and utopian art which is no less art than concrete works* ».

¹⁷ Texte original : « *Some artists now think it's absurd to fill up their studios with objects that won't be sold, and are trying to get their art communicated as rapidly as it is made. They're rethinking out ways to make art what they'd like it to be in spite of the devouring speed syndrome it's made in. That speed has not only to be taken into consideration, but to be utilized* ».

se passant de tout support matériel, contribue à l'affranchissement de l'art vis-à-vis du musée et du marché (Lippard et Chandler, 1968 : 31, 35)¹⁸.

Dans la conclusion de *Six Years*, une anthologie publiée en 1973 au terme de six années d'expérimentations artistiques, Lucy R. Lippard rappelle les limites du projet de la dématérialisation de l'art et exprime une certaine déception. Reconnaisant que les artistes conceptuels sont déjà représentés par des galeries prestigieuses et que leurs travaux sont vendus à des prix élevés, elle conclut que les espoirs d'une pratique artistique qui évite une commercialisation générale se révèlent, en bout de piste, infondés (Lippard, 1997 : 263).

La force d'évocation du terme « dématérialisation » explique peut-être qu'encore aujourd'hui persiste une ambiguïté autour de la notion. Faut-il en effet rappeler la teneur utopique du projet de la dématérialisation de l'art? Faut-il redire que l'art, même s'il est « dématérialisé », n'est pas immatériel et intangible? Lucy R. Lippard et John Chandler soulignent déjà, en 1968, qu'il ne faut pas confondre ce qui est « *non visuel* » avec ce qui est « *non visible* » (Lippard et Chandler, 1968 : 34)¹⁹. Dans une lettre adressée à ces deux auteurs, un mois après la publication de leur article, Terry Atkinson interroge aussi les mésinterprétations de la notion de dématérialisation, de même que la pertinence de son application dans le domaine des arts plastiques. L'artiste, membre du groupe *Art & Language*, écrit :

[...] Ainsi, il me semble que si vous parlez d'objets d'art qui se dématérialisent, vous devez parler d'objets pour lesquels il n'y a aucune trace matérielle; si, d'un autre côté, vous dites que, d'un point de vue métaphorique, des artistes recourent à des entités immatérielles pour démontrer des idées, alors vous parlez d'idées qui n'ont jamais été matériellement concrétisées. Il ne veut certainement pas dire que parce qu'un objet est invisible, ou est moins visible, ou est moins visible qu'un autre objet, qu'un processus de dématérialisation a eu lieu (Atkinson, 1999 : 153; notre traduction)²⁰.

Bien que Lucy R. Lippard ne nie, à aucun moment, le rapport métaphorique que « l'art dématérialisé » entretient avec la dématérialisation, elle reconnaît, dans la préface de *Six*

¹⁸ Expressions originales : « *dematerialized art* », « *non-visual art* ».

¹⁹ Expression originale : « *non-visual* », « *non-visible* ».

²⁰ Texte original : « *Thus it seems to me that if you are talking about art-objects dematerializing, then you would be obliged to talk about objects of which there was now no material trace; if, on the other hand, you are talking or implying, by virtue of the metaphorical license, that some artists today are using immaterial entities to demonstrate ideas, then you would be talking of ideas that had never had any material concretization. It certainly does not follow that because an object is invisible, or is less visible, or is less visible than another object, that any process of dematerialization has taken place* ».

Years, que le terme peut prêter à confusion. Devant l'absence d'un terme plus adéquat, elle continue de le promouvoir :

[...] Depuis que j'ai écrit sur le sujet en 1967, il m'a souvent été dit que la dématérialisation n'est pas un terme juste, qu'un morceau de papier ou qu'une photographie n'est pas moins un objet, ou n'est pas moins « matériel », qu'une tonne de plomb. Soit. Mais en l'absence d'un meilleur terme, j'ai continué de discuter d'un processus de dématérialisation ou de dévaluation des aspects matériels (unicité, permanence, attrait décoratif) (Lippard, 1997 : 5; notre traduction)²¹.

Quarante années après la parution de l'article de Lucy R. Lippard et John Chandler, la notion de dématérialisation apparaît toujours dans les discours sur l'art contemporain. Elle vise à traduire une tendance à l'œuvre dans la création artistique contemporaine qui remet en question le caractère déterminant de l'objet tel qu'il est défendu dans la tradition esthétique classique. La notion de dématérialisation est mobilisée pour évoquer une dévalorisation de la matérialité de l'objet, de ses qualités plastiques associées à un savoir-faire technique et à une confection manuelle, de son caractère unique et permanent et de son appartenance à une histoire de production et à une auctorialité garante de son authenticité. Elle évoque également, sur le plan idéologique, le rejet de l'institution muséale. Nous estimons que ce rejet idéologique génère, sur le plan des pratiques muséales, une forme de résistance à l'intégration des œuvres, une résistance à la muséalisation.

Si la dématérialisation de l'objet définit une tendance forte de la création dans les années 1960 et 1970, de laquelle des pratiques artistiques plus récentes peuvent encore se réclamer, il faut souligner que tout l'art contemporain n'opère pas selon ses préceptes. Les artistes contemporains continuent de produire des objets, parfois de nature tout à fait conventionnelle. La vitalité des marchés de l'art contemporain, qui dépasse aujourd'hui celui de l'art moderne, et l'importance des institutions qui traitent et mettent en valeur ces objets, en sont certainement les preuves les plus tangibles et les plus probantes.

1.3 Typologie des pratiques qui expriment une résistance à la muséalisation

La typologie des pratiques artistiques contemporaines que nous proposons ne recouvre pas l'ensemble de la production des cinquante dernières années. Elle organise essentiellement les pratiques les plus éloignées, peut-être, de la tradition classique et moderne de la production de l'objet d'art. Nous laissons plus ou moins de côté les peintures

²¹ Texte original : « Since I first wrote on the subject in 1967, it has often been pointed out to me that dematerialization is not an accurate term, that a piece of paper or a photograph is as much an object, or as "material", as a ton of lead. Granted. But for a lack of better term I have continued to refer to a process of dematerialization, or deemphasis on material aspects (uniqueness, permanence, decorative attractiveness) ».

et les sculptures et une grande partie des installations, qui s'inscrivent dans un objet ou dans un groupe d'objets uniques et originaux, matériellement stables et permanents. La typologie des pratiques contemporaines que nous proposons ne reprend d'aucune manière les catégories usuelles des disciplines ou des médiums artistiques, pas plus qu'elle n'organise des matériaux et des techniques, ni même des courants esthétiques. Elle se fonde plutôt sur l'économie des œuvres et leur mode de mise en vue. La théorie des modes d'existence de Gérard Genette (Genette, 1994) et celle des régimes des œuvres de Nelson Goodman (Goodman, 1990) offrent un éclairage complémentaire à la typologie des types d'art conceptuel de Peter Osborne (Osborne, 2006) qui constitue un point de départ pertinent pour élaborer une typologie des pratiques artistiques contemporaines qui expriment une résistance à la muséalisation²².

Comme nous l'avons énoncé, la dématérialisation de l'art peut être vue comme une réponse à l'essoufflement du formalisme moderniste. Dans *Art conceptuel*, Peter Osborne élabore une typologie des types d'art conceptuel fondée sur la « *négation* » des principes de la peinture moderniste (Osborne, 2006). Adoptant un point de vue élargi, historique et critique, Peter Osborne décrit l'art conceptuel comme un moment dans l'histoire de l'art « *où l'œuvre d'art considérée comme objet de plaisir, expérience visuelle et, plus largement spatiale [se trouve] directement et radicalement contestée* » (Osborne, 2006 : 11). Si la dénomination « *art conceptuel* » renvoie à un mouvement qui se cristallise aux États-Unis à la fin des années 1960, il est généralement accepté que l'art conceptuel recouvre aujourd'hui un spectre plus large de pratiques qui englobe, en amont, les expérimentations de Marcel Duchamp et de Fluxus et, en aval, les propositions dites « *postconceptuelles* » et « *néoconceptuelles* » (Osborne, 2006 : 17; Camnitzer, Farver et Weiss, 1999). Pour cette raison, il apparaît légitime de prendre pour point de départ cette proposition.

Peter Osborne formule l'hypothèse que différentes approches de l'art conceptuel répondent à quatre principes de la peinture moderniste, tels que les présente Clement Greenberg en 1960 dans *Peinture moderniste* (Greenberg, 1993 : 85-93)²³. Selon le théoricien, la peinture moderniste doit s'affranchir de la représentation perspectiviste et n'exploiter que les caractères propres de son médium, c'est-à-dire ceux qui définissent la

²² C'est Gérard Genette qui, reprenant dans *L'œuvre de l'art* la partition de Nelson Goodman, définit ses catégories comme « *régimes* » (Genette, 1994 : 23, 85). Dans *Langages de l'art*, publié pour la première fois en 1968, Nelson Goodman affirme simplement que des arts sont autographiques et que d'autres sont allographiques.

²³ Le titre original est « *Modernist Painting* ».

peinture de manière exclusive et fondamentale, comme la bidimensionnalité de la surface et les propriétés de la couleur. Reformulés par Peter Osborne, ces quatre principes modernistes, qui exacerbent les qualités de l'objet traditionnel, sont : 1) « *l'objectivité matérielle* » de l'œuvre d'art, 2) la « *spécificité du médium* », 3) le « *primat du visuel* » et 4) « *l'autonomie de l'œuvre d'art* » (Osborne, 2006 : 18). Ainsi, la « *négation* » de ces quatre principes modernistes, exprimée dans le travail des artistes contemporains, débouche sur différentes formes d'art conceptuel.

Des quatre catégories que propose Peter Osborne, nous en retenons trois, soit celles qui émergent de la négation de « *l'objectivité matérielle* », de « *l'autonomie de l'œuvre d'art* » et de « *la spécificité du médium* »²⁴. Ces trois catégories sont ici abordées comme trois grandes tendances à l'œuvre dans l'art contemporain qui remettent respectivement en question trois caractères de l'objet d'art traditionnel, soit sa relative permanence, son autonomie par rapport à un lieu ou à un contexte de création et son caractère original et authentique. C'est dans cette remise en question des caractères qui défissent l'objet d'art traditionnel que nous identifions une forme de résistance à la muséalisation. Nous postulons en effet que le musée d'art et ses différentes fonctions de conservation, de restauration, de documentation et d'exposition se sont développés suivant les exigences des objets accueillis, c'est-à-dire de manière à répondre aux besoins d'entreposage, de préservation et de mise en exposition des peintures, des dessins, des sculptures, des bas-reliefs. Un certain art contemporain, que nous tâchons de définir, exprime ainsi une résistance à la muséalisation, dans la mesure où, de par sa nature, il ne peut plus être soumis de la même façon aux activités de muséalisation. La « *résistance* » doit donc être comprise comme une forme de mise à l'épreuve des activités traditionnelles de la muséalisation et de leur redéfinition.

Ces trois catégories circonscrivent et organisent, de manière non exclusive, les pratiques qui problématisent la question de la muséalisation de l'art contemporain. Nous croyons que chacune d'elles peut caractériser une même pratique, voire une même proposition artistique. Nous ne les abordons pas comme des catégories fermées, mais plutôt comme des caractères qui traduisent fortement ou légèrement (ou pas du tout) chacune des pratiques. Dans les paragraphes qui suivent, nous présentons tour à tour ces

²⁴ La négation de la « *signification intrinsèque du primat du visuel* » débouche sur un art conceptuel fondé sur le « *mot* » et le « *signe* » (Osborne, 2006 : 18-19). Peter Osborne renvoie ici aux propositions conceptuelles qui utilisent les mots et les phrases comme « *médium artistique* ».

trois catégories. Notre objectif est de circonscrire les frontières des travaux artistiques sur lesquels porte cette recherche.

1.3.1 Des pratiques qui se déroulent dans le temps

Peter Osborne écrit que la négation de « *l'objectivité matérielle* » engage un art conceptuel héritier de Fluxus et associé à l'histoire de la performance dans la musique et dans la danse (Osborne, 2006 : 18). Ces pratiques artistiques naissent de la transposition, dans le monde des arts visuels, de partitions musicales ou de partitions chorégraphiques. Peter Osborne regroupe dans cette catégorie les pièces conceptuelles qui prennent la forme générale de l'action, du geste, de l'évènement. Elles constituent une catégorie incontournable de l'art contemporain que l'on désigne par le terme générique de « *performance* ».

Oposées à l'œuvre traditionnelle comprise comme objet matériel et stable, les pratiques de la performance englobent les formes de création qui se « *déroulent* », qui ont une durée. Nous pensons à la performance telle que la pratique Marina Abramović, à l'action des Actionnistes viennois, à l'« *event* » de George Brecht, à la marche clandestine de Vito Acconci. Plus largement, ce sont aussi les interventions temporaires ou appelées à disparaître progressivement, installées dans des lieux publics ou privés, urbains ou naturels. C'est la permanence de l'objet conventionnel, ou sa « *durée de persistance* » selon l'expression de Gérard Genette, qui est remise en question au sein de cet ensemble de pratiques (Genette, 1994 : 72). Celles-ci ont plutôt une « *durée de procès* », c'est-à-dire qu'un récepteur ne peut en faire l'expérience que dans la durée de leur procès ou de leur déroulement (Genette, 1994 : 73).

1.3.2 Des pratiques qui s'inscrivent dans un contexte spécifique

Selon Peter Osborne, la négation du principe de « *l'autonomie de l'œuvre d'art* » conduit au développement de pratiques artistiques qui s'insèrent dans une diversité de contextes « *extra-artistiques* », c'est-à-dire des contextes non conventionnellement désignés comme artistiques. Peter Osborne distingue trois catégories d'art conceptuel qui contredisent le principe d'autonomie de l'œuvre d'art. La première catégorie englobe les « *appropriations* », c'est-à-dire les transpositions dans un contexte artistique d'objets banals ou quotidiens (urinoir, roue de bicyclette), de matériaux non traditionnellement utilisés par les artistes (néon, nourriture) ou de moyens de communication qui appartiennent à un contexte non

artistique (photoreportage, publicité, envoi postal) (Osborne, 2006 : 130-147). Le deuxième type prend la forme d'actions politiques directes ou essentiellement symboliques (Osborne, 2006 : 148-163). Enfin, une troisième catégorie met au premier plan une critique des institutions, en particulier de l'institution muséale. Alors que des artistes cherchent à inscrire l'art à l'extérieur des murs du musée, d'autres l'installent au cœur de ce dernier. Ils prennent le musée pour sujet ou pour médium, interrogent les valeurs qu'il véhicule ou transforment en processus créatif ses différentes activités comme le collectionnement ou l'archivage. (Osborne, 2006 : 164-175).

De cette proposition de Peter Osborne, nous retenons que pour certaines pratiques contemporaines, le contexte de création et de présentation est signifiant et qu'il est indissociable de la proposition. Le lieu, défini comme espace public ou privé, urbain ou naturel, devient un contexte d'accueil volontairement lié au travail artistique (que traduit la notion d'*in situ*, popularisée par des artistes comme Daniel Buren ou par des pratiques comme le land art). Le contexte peut également référer à l'espace médiatique du magazine (*Homes for America* de Dan Graham, inséré dans *Art Magazine*, en 1966), de l'émission de télévision (*Apparitions* de Mathieu Laurette, sur plusieurs chaînes depuis 1993), du panneau publicitaire (*NI* de Tania Mouraud, dans la ville de Paris, en 1977 et 1978). Comme le montre cependant Peter Osborne, l'association d'un travail artistique à un contexte dépasse largement la seule dimension physique ou géographique de ce contexte. Pensons aux participations des artistes à des actions politiques concrètes comme celles de l'artiste brésilienne activiste, Lygia Clark, aux échanges interpersonnels de l'art relationnel (Bourriaud, 2001) ou aux actions, participations, interventions de l'« *art contextuel* » qui ont pour trait commun d'« *annexer [l'art] à la réalité* » (Ardenne, 2004 : 15).

1.3.3 Des pratiques qui se régénèrent à chaque mise en vue

Selon Peter Osborne, la négation de la « *spécificité du médium* » donne lieu à une conception générique de l'objet artistique qui rompt le lien qui unit cet objet à un auteur et à une histoire de production (Osborne, 2006 : 18). Peter Osborne regroupe sous l'intitulé « *Processus, système, série* » ces propositions conceptuelles issues du minimalisme qui opèrent selon des règles de mise en forme préalablement déterminées. Nous retenons essentiellement dans cette catégorie les pratiques qui se manifestent à travers un « *système* » et suivant des « *instructions* ».

La qualité de permanence, qui caractérise l'objet d'art traditionnel, est remise en cause, mais dans une perspective qui diffère de celle de la performance. En effet, une grande part des pratiques contemporaines s'articule autour de pièces qui peuvent être réitérées ou réactivées, c'est-à-dire, réinstallées, voire reconstruites partiellement ou entièrement. Il n'est pas rare qu'entre deux mises en vue, la pièce n'existe pas d'un point de vue physique et matériel. Règle générale, ces pratiques appartiennent à la catégorie des « *arts allographiques* » (Goodman, 1990). Contrairement aux « *arts autographiques* » pour lesquels la notion d'authenticité, liée à l'histoire de production de l'objet, est déterminante, les arts allographiques autorisent les multiples occurrences correctes, toutes aussi valides les unes que les autres. Les dessins ou *Wall Drawings* de Sol Lewitt, que l'artiste ou un tiers désigné élabore suivant un ensemble d'instructions, appartiennent à cette catégorie. C'est aussi le cas des installations composées d'éléments fragiles et périssables qui peuvent être remplacés à chaque mise en vue sans atteinte à l'intégrité du travail de l'artiste.

Une documentation de la pièce comme réponse à la dématérialisation

Nous l'énonçons en filigrane depuis les premières phrases de cette discussion : la dématérialisation de l'art ne signifie pas que la création artistique contemporaine ne produise plus d'objet. Toute création plastique est matérialisée pour être perçue et appréciée par le public. Comme le souligne déjà Lucy R. Lippard au terme de six années d'expérimentations, les artistes contemporains, qui exploitent l'une et l'autre des stratégies associées à la dématérialisation de l'art, imaginent dès leurs premières propositions critiques une documentation, c'est-à-dire une ou des formes dérivées ou archivées de leurs actions éphémères ou de leurs propositions conceptuelles, afin de ne pas exclure complètement leurs travaux des systèmes de l'art marchand et institutionnel (Lippard, 1997). Sont aussi développées des versions matérielles de leurs actions ou de leurs propositions réalisées dans des lieux spécifiques, comme des montages photographiques, des vidéos, des installations, assurant ainsi leur mise en visibilité et leur permanence. Sont aussi mis sur pied des systèmes d'éditions imitées, de certifications et d'instructions visant à garantir aux pièces une forme d'originalité et d'authenticité et permettant, à certaines, d'encadrer leur réitération. En somme, les artistes contemporains explorent de plein gré diverses approches de prolongements de leurs travaux.

Développées pour répondre aux caractéristiques et exigences que présentent les œuvres d'art traditionnelles, globalement définies comme des objets stables et permanents,

autonomes par rapport à un contexte, originaux et authentiques, les activités qui participent de la muséalisation de l'art sont cependant mises à l'épreuve par ces pratiques artistiques qui n'appartiennent pas à ce paradigme de la création. En effet, nous croyons que ces pratiques artistiques contemporaines offrent une résistance à la muséalisation, dans la mesure où les formes multiples ou fragiles que prennent ces prolongements matériels, le statut et le rôle qu'ils tiennent dans le champ de la création des artistes et dans l'espace de la collection, laissent présager un espace de discussion. Quels rapports entretiennent, en effet, ces prolongements matériels avec les propositions artistiques originales? Quels statuts ont ces objets? S'imposent-ils sur les œuvres dont ils sont issus ou associés ou demeurent-ils de simples dérivés? Et quels enjeux pour la muséalisation ces rapports multiples entre prolongements matériels et œuvres originales apportent-ils? Avant d'aborder cette discussion et d'entrevoir une question de recherche, nous proposons de faire un pas en arrière et d'observer plus largement la question des rapports qu'entretiennent le musée et l'art contemporain. C'est sous l'angle des rapports conflictuels que nous attaquons la question dans le chapitre qui suit.

CHAPITRE DEUX

LES RAPPORTS CONFLICTUELS ENTRE LE MUSÉE ET L'ART CONTEMPORAIN

La question des rapports conflictuels entre le musée et les artistes parcourt leur histoire commune. Dès sa naissance, le musée moderne est en effet la cible de critiques. Il est méprisé par les dadaïstes et les surréalistes qui le décrivent comme une institution traditionnelle, archaïque et autoritaire qui ne connaît rien à l'art du présent (McShine, 1999 : 11). La métaphore de la mort, de ses lieux, de ses rituels et de ses objets, que convoque déjà Théophile Gautier (Haskell, 1988 : 55), est reprise par plusieurs pour désigner l'institution muséale et sa mythologie. Les futuristes l'usent à foison. Dans le *Premier manifeste du futurisme*, paru dans *Le Figaro*, le 20 février 1909, Filippo Tommaso Marinetti compare les bibliothèques à des « catacombes », les musées à des « cimetières », des « dortoirs publics où l'on dort à jamais côte à côte avec des êtres haïs ou inconnus » (Marinetti, 1980 : 152-154). Le musée est également compris comme une institution qui impose une sélection et qui met en scène. Le Corbusier écrit, en 1925, dans *L'art décoratif d'aujourd'hui*, que le musée est « bon », car il est un moyen d'instruire, mais qu'il est aussi « mauvais », car « il ne fait pas tout connaître » (Le Corbusier, 1959 : 18). Le musée « trompe », « dissimule », « illusionne ». Le Corbusier prévient les visiteurs dépourvus de sens critique : « ci-dedans est la documentation la plus partielle, la moins probante des époques passées : qu'on se le dise, et qu'on y prenne garde » (Le Corbusier, 1959 : 23). Il décrie aussi le pouvoir de métamorphose des musées qui transforment les objets mis sous vitrines en objets rares, précieux et beaux.

Dans ce second chapitre, nous abordons la question des rapports conflictuels entre le musée et l'art contemporain. Notre objectif n'est toutefois pas de rapporter les reproches qu'adressent les artistes à l'institution muséale, par le truchement de manifestes, d'articles ou de propositions artistiques qui dénoncent ses fondements ou qui éprouvent ses règles de fonctionnement. Notre objectif est plutôt de présenter trois débats ou discussions tenus par des critiques, des historiens, des sociologues, des philosophes de l'art et des professionnels des musées, au tournant des années 1980, c'est-à-dire au moment où se clarifie la distinction entre l'art moderne et l'art contemporain, puis à compter des années 1990. Pour chacun des débats ou des discussions, nous mettons en évidence les diverses critiques

énoncées à l'endroit de l'institution muséale ou de l'art contemporain, de même que les différentes représentations du musée ou de la pratique artistique sur lesquelles ces critiques se construisent. Plus largement, c'est aussi une histoire du musée d'art et une histoire de l'art contemporain que nous entrevoyons.

La première discussion porte sur une remise en question de la définition du musée. Après une entrée difficile de l'art contemporain dans les musées de beaux-arts et dans les musées d'art moderne, les musées essentiellement voués à l'art contemporain connaissent un accroissement important sans qu'on ait sérieusement interrogé le paradoxe que représente une telle proposition. Dans le contexte des transformations que connaît l'institution muséale à partir des années 1970, c'est l'identité et la légitimité du musée qui se trouvent questionnées. Une nouvelle définition du musée apparaît nécessaire.

La deuxième discussion porte moins sur la définition et les fonctions du musée en général que sur le musée comme destination privilégiée de l'art contemporain. Cette fois, l'attention est portée sur la création artistique et son rapport au musée comme institution influente et attrayante. C'est la légitimité d'un « *art de musée* » qui est en cause. Dans ce débat, la qualité de l'art contemporain, voire sa valeur en tant qu'art, est remise en question. C'est aussi la qualité de l'expérience esthétique dans le contexte muséal, des œuvres qui n'y sont pas naturellement destinées, qui est discutée.

Enfin, la troisième discussion ne constitue pas une remise en question des rapports qu'entretiennent l'art contemporain et le musée, mais bien une mise en évidence des difficultés de la conservation de l'art contemporain et des défis auxquels doivent faire face les musées qui le collectionnent. Cette discussion prend appui sur la pratique concrète et quotidienne des professionnels des musées. Elle apparaît au tournant des années 1990 et s'intensifie pour devenir aujourd'hui une préoccupation importante.

Notons que si les deux premières discussions se manifestent principalement dans les années 1980 (Michaud, 1989a), elles ne sont pas aujourd'hui éclipsées à la faveur des discussions sur les difficultés et les défis de la conservation de l'art contemporain. Des auteurs comme Daniel Vander Gucht (1998), Bruce Altshuler (2005), Jean Clair (2007) et J. Pedro Lorente (2009), s'intéressent à ces questions. Inversement, ces débats ne naissent pas avec les premiers musées d'art contemporain. Nous le verrons, certaines critiques apparaissent comme les échos de reproches déjà adressés aux premiers musées voués à la

collection de l'art vivant. De la même manière que la notion d'« *art contemporain* » renvoie à différents types de pratiques artistiques, nous remarquons que le « *musée d'art contemporain* » réfère à des établissements de deux natures. Le qualificatif « *art contemporain* », associé au terme « *musée* », a en effet deux acceptions principales que nous devons préciser.

D'une part, en dehors de toutes connotations esthétiques, le musée d'art contemporain est une institution qui accueille les œuvres créées par des artistes encore vivants. De ce point de vue, le premier musée d'art contemporain est certainement le Musée du Luxembourg, fondé à Paris au début du XIX^e siècle, sous le nom de Musée des artistes vivants. Considéré par plusieurs artistes de l'époque comme une « *antichambre du Louvre* » (Haskell, 1988 : 51), le Musée des artistes vivants accueille et expose les œuvres récentes des artistes vivants avant qu'elles ne rejoignent, cinq, dix ou plusieurs années plus tard, les collections du Musée du Louvre (les meilleures) ou celles des musées provinciaux. Ainsi, comme le propose Henri Zerner, l'art contemporain, ou l'idée de l'art contemporain, commence peut-être en 1818, au moment où est fondé, dans la capitale française, ce Musée des artistes vivants (Zerner, 1997 : 82).

Suivant cette définition, le musée d'art moderne peut également être compris comme un musée d'art contemporain. J. Pedro Lorente montre que l'intitulé « *musée d'art moderne* » devient, au fur et à mesure que le XX^e siècle avance, le nom que l'on donne aux musées voués aux œuvres réalisées après la Révolution française (Lorente, 2009 : 9-11). C'est toutefois le MoMA, fondé en 1929, qui impose avec force la dénomination désormais associée à l'innovation artistique. En exposant, dans les années 1930, les artistes avant-gardistes parisiens et en consacrant Le Corbusier, Mies Van der Rohe et d'autres représentants du Mouvement moderne en architecture, le MoMA donne en effet à l'adjectif « *moderne* », l'acception qu'on lui prête aujourd'hui dans le domaine de l'art. Après la Seconde Guerre mondiale, la dénomination connaît un immense succès dans toutes les langues occidentales (Lorente, 2009, 11). Quant à l'adjectif « *contemporain* », il apparaît avant le développement des pratiques artistiques qui en portent le nom. Par exemple, l'Institute of Modern Art de Boston troque son nom, en 1948, soit près de quinze ans après son ouverture, pour celui d'Institute of Contemporary Art. Le but avoué de l'institution est d'affirmer son intérêt pour l'art récent, en particulier l'art réalisé par des artistes vivants américains. Ce changement, qui fait grand bruit dans la presse de l'époque, est interprété comme une attaque dirigée contre le MoMA et ses choix artistiques (Lorente, 2009 : 13-14).

Depuis cinquante ans, ce positionnement stratégique est répété, surtout aux États-Unis. La dénomination « *museum of contemporary art* » s'impose sur le continent américain, à Los Angeles, à Miami, à Chicago et ailleurs, distinguant ainsi les nouveaux musées de l'influent MoMA, perçu comme une institution axée sur son riche legs du passé (Lorente, 2009 : 15).

Dénomination aujourd'hui consacrée dans les pays où l'on parle le français ou une autre langue romane à l'exception de l'italien, le « *musée d'art contemporain* » désigne, d'autre part, une institution muséale qui collectionne et expose non pas l'art vivant, mais bien « *l'art contemporain* », c'est-à-dire l'art des années 1960 (environ) à nos jours²⁵. Il en va de même pour les musées fondés sur des territoires anglophones, en Australie et au Canada, par exemple (on pense au Museum of Contemporary Art de Sydney et au Museum of Contemporary Canadian Art de Toronto) de même qu'aux États-Unis (Lorente, 2009 : 15).

Ces précisions énoncées, nous voyons que les discussions présentées ci-dessous, ayant pour thème général les rapports conflictuels entre le musée et l'art contemporain, portent sur le musée d'art contemporain compris comme institution qui collectionne et expose, tantôt l'art vivant ou l'« *art en train de se faire* » toutes époques confondues (définition n°1), tantôt l'art dit « *contemporain* », c'est-à-dire l'art des années 1960 à aujourd'hui (définition n° 2). Ainsi, si notre premier objectif est d'interroger les rapports hostiles ou difficiles qu'entretiennent le musée et l'art de la seconde moitié du XX^e siècle à nos jours, nous relevons également, quand il est pertinent, les critiques déjà adressées au musée d'art moderne et au Musée des artistes vivants.

Ajoutons enfin que dans le cadre de cette thèse, nous incluons dans la catégorie des musées d'art contemporain compris comme collection d'art des années 1960 à aujourd'hui, les institutions nommées « *musées* », mais également les autres différemment intitulées, comme les instituts d'art contemporain (Villeurbanne, par exemple), les « *arts galleries* » (Toronto, Vancouver), les centres d'art contemporain (Centre d'arts plastiques contemporains de Bordeaux), les musées d'art moderne (MoMA, Musée national d'art moderne de Paris (MNAM)), de même que les FRAC (FRAC P.A.C.A, FRAC Lorraine), dans la mesure où ces institutions collectionnent et exposent, exclusivement ou non, l'art des années 1960 à aujourd'hui.

²⁵ En italien, « *arte moderna* » désigne l'art du XIX^e siècle, alors que « *arte contemporanea* » réfère plutôt à l'art des XX^e et XXI^e siècles (Lorente, 2009 : 15).

2.1 Musée d'art contemporain : une « absurdité dans les termes »

Dans les années 1980 et au cours de la décennie qui suit, une discussion sur le bienfondé du musée d'art contemporain intéresse des observateurs du monde de l'art. La question fait l'objet d'un numéro hors série des *Cahiers du Musée national d'art moderne*, en 1989 (Michaud, 1989a). Plusieurs abordent la question en levant le voile sur un paradoxe, à leurs yeux, manifeste (Clair, 1988 : 11; Gaudibert, 1989 : 12; Michaud, 1989b : 76; Vander Gucht : 1998 : 7-8). D'un côté, remarquent-ils, l'institution muséale, en tant que phénomène social, ne s'est jamais si bien portée. Principalement grâce à la montée du tourisme, le nombre de musées et leur diversification connaissent une croissance phénoménale. Un peu partout, de grands musées comme le Metropolitan Museum ou le MoMA, la Tate Modern, à Londres, ou le Louvre, à Paris, sont rénovés ou agrandis. De plus, les collections s'enrichissent et les grandes expositions, devenues incontournables, attirent des foules qui se chiffrent désormais en centaines de milliers de visiteurs. Toutefois, d'un autre côté, un malaise profond accompagne ce développement de l'institution muséale. « *L'expansion exponentielle du nombre de musées semble moins un signe d'accomplissement que de décadence spirituelle [...]* », écrit Jean Clair (Clair : 1988 : 11). Derrière cette croissance et cet engouement qui semblent agir comme écran de fumée, c'est une crise du musée, voire une crise de l'art ou de la culture qui se joue, ou à tout le moins, une importante période de mutation, diagnostiquent ces observateurs.

Parmi les critiques les plus courantes, il y a celle qui affirme que le musée et l'art contemporain sont inconciliables. Aux yeux de philosophes, d'historiens de l'art et de professionnels, le musée et l'art contemporain se présentent comme un couple mal assorti, une aporie, un paradoxe, voire une hérésie (Clair, 1988; Michaud, 1989b; Déotte, 1993). Ce réquisitoire n'est pas nouveau. Il semble, en effet, que Gertrude Stein affirmait déjà, au début du siècle dernier, que le musée d'art moderne était une aberration. Pour cette femme de lettres qui fréquentait les artistes de l'avant-garde, l'art moderne était la contestation même de l'idée de musée. Vouloir les réunir, l'un et l'autre, lui apparaissait donc incontestablement paradoxal²⁶. Cette « *contradiction dans les termes* » du musée d'art moderne, comme le dit Ernst Gombrich (Gombrich, 1999) ou cette « *absurdité dans les termes* » du musée d'art contemporain, comme le formule Jean Clair (Clair, 1988 : 10), proviennent de la rencontre

²⁶ Russell Lynes (1973 : 287), Daniel Vander Gucht (1998 : 8-9) et Bruce Altshuler (2005 : 1) rapportent les propos prétendus de Gertrude Stein sur la question du paradoxe du musée d'art moderne sans jamais pouvoir en donner la référence. « *Gertrude Stein is said to have written about the Museum of Modern Art, though no one seems able to track it down [...]* », écrit Russell Lynes (1973 : 287).

improbable de l'art vivant et du musée. La création contemporaine qui se conjugue au présent ne s'oppose-t-elle pas, en effet, au musée qui collectionne et met en valeur les trésors reconnus du passé? Comme le souligne Maryvonne de Saint-Pulgent, que les collections contemporaines françaises relèvent de la Délégation aux arts plastiques plutôt qu'à la Direction des musées de France, n'est-ce pas l'affirmation d'une « *dissociation entre patrimoine et création* »? (de Saint-Pulgent, 1997 : 91).

Dans ce rejet du musée d'art contemporain, c'est une remise en question d'une définition traditionnelle du musée qui est opérée. Au-delà des œuvres qu'on y présente, des artistes vivants qu'on y invite, des muséographies qu'on y propose, le musée d'art contemporain et le musée contemporain en général ont peu en commun avec le musée qui se développe au Siècle des Lumières. Le terme « *musée* » ne peut plus désigner ce lieu où l'on conserve et expose maintenant l'art du présent. Hubert Damisch décrit le phénomène qui tient du paradoxe :

[...] Entre l'art dit des musées et celui qualifié, par antithèse, de « vivant », il semble que les relations ne puissent être que polémiques. Au point que la notion même d'un musée d'art contemporain prenne facilement figure de paradoxe, sinon d'aporie, dès lors qu'elle paraît impliquer une contradiction dans les termes : si le musée a pour raison ou pour fonction institutionnelle d'être le lieu, l'instrument, le support d'une mémoire, comment ce « monument », au sens épistémologique du terme, pourrait-il s'accommoder de la venue au jour, de la manifestation, de l'exhibition, à l'intérieur de ses murs, d'un art qui se définirait, qui se caractériserait, au contraire, par son actualité, par sa nouveauté? (Damisch, 1989 : 24).

Ce serait donc le terme « *musée* », indissociable de son histoire, c'est-à-dire toujours porteur d'un sens obtenu à sa naissance et empreint de valeurs de référence qui ne peut pas être « *d'art contemporain* ». Le musée auquel fait référence Hubert Damisch n'est pas le lointain Mouseion d'Alexandrie qui donne son nom au musée, ni le cabinet de curiosités renaissant, mais bien le musée prérévolutionnaire qui s'épanouit au XIX^e siècle et dont le type exemplaire est certainement le Musée du Louvre.

D'abord collection publique issue des collections royales et particulières au milieu du XVIII^e siècle, le musée aspire à devenir, au tournant du XIX^e siècle, un lieu d'enseignement et une institution gardienne des trésors nationaux (Schaer, 1993 : 53). Le musée apparaît en effet comme un espace de mémoire élevé à la grandeur de la Nation qui inspire la vertu et exalte le patriotisme. Cette conception du musée est déjà présente dans le Louvre rêvé du premier critique d'art reconnu, La Font de Saint-Yenne, qui milite en faveur d'une restauration de l'École française et d'une publicité de la peinture (Poulot, 1995 : 87; Crow,

2000 : 11). Cette conception est aussi celle du Louvre en préparation du comte d'Angiviller qui commande, dès 1774, des tableaux d'histoire et des statues représentant les grands hommes français, destinés à exciter l'enthousiasme et le respect des visiteurs à l'égard des glorieux ancêtres (Poulot, 1992 : 11). Ainsi, à sa naissance, le musée d'art constitue un « élément de l'imaginaire éclairé » (Poulot, 1992 : 9-10). Le mot « musée », écrit Dominique Poulot, évoque alors :

[...] un espace pédagogique parfait où la conviction du beau et du vrai s'opère par la simple vue d'un spectacle exemplaire : il suggère une libre socialisation des arts, de la science et de la vertu, protégée par un pouvoir bienveillant, sur le mode antique : il appelle un monument grandiose, un projet national, un temple de la nature et du génie universel [...] (Poulot, 1992 : 10).

La définition, que propose Dominique Poulot, désigne un musée qui a peu en commun avec le musée d'art contemporain. Ce musée qui collectionne et expose l'art des années 1960 à nos jours, apparaît dans la deuxième moitié du XX^e siècle, c'est-à-dire à un moment où l'institution muséale connaît de profonds bouleversements. À la faveur des nouvelles politiques culturelles mises en place dans les pays occidentaux et sous la pression d'une « critique épistémologique » qui ébranle un musée construit sur des savoirs disciplinaires datés (Montpetit, 2002 : 91-92), naît en effet une nouvelle vision de l'institution muséale et, avec elle, une nouvelle muséologie (Desvallées, 1992). Le « musée moderne » est remplacé par le « musée postmoderne », écrit Raymond Montpetit (Montpetit, 2002). C'est une conception du musée comme élément clé de l'offre artistique, culturelle et touristique et comme producteur de valeur économique qui se développe. C'est aussi le rôle social du musée qui est affirmé, de même que sa dimension communicationnelle. Le musée cherche à connaître et satisfaire son public, voire « ses » publics auxquels il donne désormais la parole. Citons Raymond Montpetit qui décrit, non pas le musée d'art contemporain en particulier, mais le « musée postmoderne » qui apparaît avec lui. Il écrit :

[...] Voilà que le musée se fait moins dogmatique, qu'il offre non pas une signification, mais des occasions d'appropriation plurielle. Il se tourne vers l'extérieur, écoutant plus volontiers les préoccupations de la collectivité en dialoguant avec les groupes qui les formulent. Le musée devient une voix parmi les autres, se proposant de représenter des « points de vue » divers, formulés hors de lui. Il reconnaît ainsi que les visiteurs participent à la production de sens qui opère au contact de ses collections. Moins qu'une « direction » ou des « idéaux », le musée postmoderne présente des cas, des histoires, des récits de passions individuelles, que chacun peut s'approprier à sa façon selon ses valeurs personnelles (Montpetit, 2002 : 94).

Dans ce contexte de mutations, nous repérons deux phénomènes sous la pression desquels se définit le musée d'art contemporain. D'une part, nous notons que la hiérarchie des fonctions muséales (quel que soit le type de musée) se modifie. Le musée conservateur,

tourné vers le passé et ses collections, tend à devenir un espace d'exposition et d'animation en phase avec le présent. En d'autres mots, le musée d'art contemporain apparaît de plus en plus comme une institution qui propose et expose l'art du présent.

D'autre part, les conditions et les principes qui régissent les acquisitions sont révisés. L'entrée des œuvres dans les collections, suivant leur création, est accomplie dans un délai de plus en plus court. La consécration des œuvres se trouve accélérée. Cela ne va pas sans renforcer le paradoxe d'une institution qui à la fois collectionne l'art vivant et constitue, chemin faisant, une collection qui devient rapidement « *historique* ». Bruce Altshuler souligne ces deux « *points de tension* » :

[...] Cette brève discussion sur l'engagement du musée vis-à-vis l'art contemporain indique deux points de tension. Tout d'abord, collectionner l'art contemporain est en conflit avec la notion traditionnelle de musée d'art compris comme institution qui conserve des œuvres qui ont résisté à l'épreuve du temps, en les plaçant dans un récit historique au sein duquel elles trouvent une place définitive. Deuxièmement, avec la création de musées consacrés à l'art « moderne » et à l'art « contemporain », l'accent mis sur le nouveau s'oppose à la traditionnelle mission du musée qui est de préserver ses objets pour toujours (Altshuler, 2005: 8; notre traduction)²⁷.

Pour les observateurs qui remettent en question la légitimité du musée d'art contemporain, ces deux phénomènes de l'exposition et de l'acquisition de créations qui n'ont pas subi l'épreuve du temps bouleversent de manière cruciale le musée et renforcent l'idée selon laquelle le musée d'art contemporain est un objet paradoxal. Observons de manière plus approfondie ces deux phénomènes.

2.1.1 Le musée expose l'art du présent ou la montée de la fonction d'exposition

Au lendemain de la Révolution française, le musée d'art constitue déjà une structure contradictoire. Une tension importante réside dans sa double vocation. D'un côté, le musée prend en charge le patrimoine et sa transmission aux générations futures et de l'autre, il organise les conditions de l'accès et de la jouissance de ce patrimoine commun (Le Marec, 2002 : 25). Cependant, si le musée a de multiples fonctions, c'est celle de la conservation qui le désigne d'abord en tant qu'institution. La définition du musée, inscrite au milieu du siècle

²⁷ Texte original : « *This brief discussion of the museum's engagement with contemporary art has marked two points of conceptual tension. First, collecting contemporary art conflicts with the traditional notion of the art museum as an institution that preserves works that have withstood the test of time, placing them within an art historical narrative in which new works can have a definitive place. Secondly, with the creation of museums devoted to « modern » and « contemporary » art, the focus on the new was found to conflict with the traditional museum goal of preserving its holding in perpetuity* ».

dernier dans les statuts du Conseil international des musées (ICOM), met en évidence l'importance de cette fonction. En 1951, selon l'ICOM, le musée est :

[...] un établissement permanent, administré dans l'intérêt général en vue de conserver, étudier, mettre en valeur par des moyens divers et essentiellement exposer pour la délectation et l'éducation du public un ensemble d'éléments de valeur culturelle : collections d'objets artistiques, historiques, scientifiques et techniques, jardins botaniques et zoologiques, aquariums (ICOM, 1951).

Analysant l'évolution de la définition du musée, Bernice L. Murphy confirme qu'en 1951, « l'acquisition et la conservation » précèdent encore les autres fonctions. « L'exposition, la communication, l'éducation ne [viennent] qu'après dans l'ordre conceptuel des choses, rappelant ainsi les hiérarchies de valeurs et les priorités d'autrefois », écrit-elle (Murphy, 2004 : 3). En 1974, au terme de la crise identitaire que connaît l'association professionnelle, l'ICOM propose une nouvelle définition qui révèle les transformations opérées au sein de l'institution muséale. C'est l'articulation entre conservation et recherche qui varient d'une définition à l'autre (Le Marec, 2002 : 18). Occupant, en 1951, le premier rang dans la hiérarchie des fonctions muséales, la conservation est reléguée au second rang en 1974. Toujours selon l'ICOM, le musée, en 1974, est désormais :

[...] une institution permanente, sans but lucratif, au service de la société et de son développement, ouverte au public, et qui fait des recherches concernant les témoins matériels de l'homme et de son environnement, acquiert ceux-là, les conserve, les communique et notamment les expose à des fins d'études, d'éducation et de délectation (ICOM, 1974).

Les transformations que connaît le musée, au tournant des années 1970, se traduisent donc par un recul de la fonction de conservation à la faveur de celles de recherche, mais aussi celles de communication, d'exposition et d'animation sociale et culturelle. Ces transformations vont de pair avec l'apparition, sur la scène artistique, de différentes institutions qui se dévouent pleinement à la promotion de l'art récent. À la différence du musée, les centres d'artistes, les centres d'art contemporain et les *Kunsthalle* (que l'on retrouve surtout en Allemagne, en Suisse et aux Pays-Bas) n'ont pas de collection permanente. Ils sont donc essentiellement portés par des missions d'exposition, d'animation culturelle et pédagogique, d'accueil en résidence des artistes, des critiques, des historiens de l'art et des commissaires. Il peut être pensé que les activités du musée et l'importance qu'on leur accorde sont redéfinies dans le contexte de ce paysage institutionnel qui se redessine et qui place le musée en concurrence avec d'autres institutions de diffusion de l'art. Ce phénomène est également observable dans d'autres domaines comme celui de l'histoire : les

« centres d'interprétation » traitent de la thématique d'un site sans mettre l'accent sur le collectionnement.

Ainsi, l'exposition temporaire connaît dans plusieurs types de musées un essor remarqué, tant en nombre de manifestations, en nombre de visiteurs qu'en qualité du travail accompli (Heinich et Pollak, 1989 : 34). Même les plus grands musées d'art, comme le Louvre ou le British Museum, dont le prestige est d'abord fondé sur l'histoire et la richesse des collections, prennent part à cette culture de l'évènement et organisent, non seulement des expositions temporaires, mais des expositions temporaires d'art contemporain (par exemple, Joseph Kosuth et François Morollet exposent au Louvre en 2009 et 2010).

Dans ce contexte, c'est aussi le visage du conservateur qui se transforme. Au XIX^e siècle, les termes « *garde* », « *surveillant* » et « *conservateur* » sont à peu près synonymes (Georgel, 1994 : 293). À la fin du XX^e siècle, le conservateur du musée d'art devient un « *auteur* » ou un « *concepteur d'exposition* », analysent Nathalie Heinich et Michael Pollak (Heinich et Pollak, 1989). Des quatre grandes tâches que sont la sauvegarde du patrimoine, l'enrichissement des collections, la recherche et la présentation, c'est celle de la présentation des œuvres au public, autrefois connue comme la moins notable des fonctions du conservateur, qui autorise une plus grande « *personnalisation* » et qui connaît le plus important développement. Le nouveau « *conservateur-commissaire d'exposition* » élargit son champ d'action. Responsable de la mise sur pied de grandes manifestations pluridisciplinaires comme les tient le Centre Pompidou, le conservateur « *ne se contente plus d'accrocher des œuvres* » (Heinich et Pollak, 1989 : 35). Il doit aussi :

[...] accomplir un travail de documentation élargi et approfondi, déterminer des axes conceptuels, choisir des collaborateurs spécialistes des différentes disciplines, diriger des équipes, dialoguer avec un architecte, adopter des partis pris formels de présentation, organiser l'édition d'un catalogue encyclopédique, etc. (Heinich et Pollak, 1989 : 35).

Le « *conservateur-historien de l'art* » devient ainsi un « *conservateur-promoteur-animateur* », jouant un rôle actif dans « *l'arène artistique* », affirme Pierre Gaudibert (Gaudibert, 1989, 12). C'est du point de vue du rôle majeur qu'il tient dans le système de production de « *valeur artistique* » et de sa conversion en « *valeur économique* » que Raymonde Moulin définit le conservateur du musée d'art contemporain (Moulin, 1989 : 22). Le professionnel est donc nécessairement un « *spécialiste du contexte* » dont « *l'expertise repose sur l'ampleur et l'actualisation permanente de l'information* » (Moulin, 1989 : 23). Par le soutien financier qu'il apporte aux artistes en acquérant ou en commanditant un travail

réalisé à l'intérieur des murs du musée, le conservateur revendique et exerce également « *la fonction sociale de mécène* » (Moulin, 1989 : 20; 1997 : 68-69). Pour Jean Clair, l'élargissement des fonctions du conservateur se traduit nécessairement par l'accroissement de son autorité et la perte d'une humilité bienfaisante à l'endroit du patrimoine (Clair, 1988 : 88).

Ce pouvoir nouveau du conservateur, qui « *impose* » et « *consacre* » les artistes, est également celui de l'institution muséale contemporaine qu'il représente (Clair, 1988 : 88). Mais, le musée d'art n'est-il pas, par définition, cette instance de légitimation qui célèbre et sanctionne les œuvres d'art? Tentons de répondre à cette question en interrogeant, cette fois, le pouvoir de consécration du musée d'hier et du musée d'aujourd'hui.

2.1.2 Le musée acquiert l'art du présent ou la consécration accélérée des œuvres

Dans *Collectionneurs, amateurs et curieux*, Krzysztof Pomian présente une histoire des collections et des lieux qui les préservent et éclaire le pouvoir de sacralisation du musée. Entre les temples des Grecs et des Romains et le musée, écrit-il, il y a une similitude irrécusable qui porte notamment sur le caractère sacré des objets qu'on y dépose et l'attitude qu'il convient d'adopter à leur endroit. Mis à l'abri dans son enceinte et offerts en silence au regard des visiteurs du présent et du futur, les objets de musée, comme les offrandes, obtiennent un statut privilégié. À propos de l'offrande, Krzysztof Pomian écrit :

[...] L'objet entré dans une enceinte sacrée passe [...] dans un domaine rigoureusement opposé à celui d'activités utilitaires. [...] Aussi bien les objets n'y jouent qu'un seul rôle : ils s'exposent au regard soit dans les édifices sacrés qu'ils décorent, soit dans les bâtiments élevés exprès pour y mettre des offrandes, quand leur nombre devenait si grand qu'elles finissaient par encombrer les lieux de culte (Pomian, 1987 : 22-23).

Si l'architecture solennelle et grandiose du musée s'offre comme un écrin aux objets accueillis (Foucart, 1994), la valeur de ces objets réside cependant, au préalable, dans leur qualité de témoins ou de symboles. C'est ce que défend Krzysztof Pomian, qui montre que le musée est d'abord une collection et que la collection est un ensemble d'objets précieux aux yeux de la personne ou du groupe qui les rassemble. S'intéressant aux mobiliers funéraires, aux offrandes, aux objets sacrés, aux trésors des princes et aux butins de guerre, ce dernier fait la démonstration que les objets de collection, « *maintenues temporairement ou définitivement hors du circuit d'activités économiques* » et « *soumis en une protection spéciale* » sont des objets de valeur, parce qu'ils sont « *chargés de signification* » et qu'ils instituent un lien entre « *le visible et l'invisible* » (Pomian, 1987 : 20-47).

Le musée a donc le pouvoir de consacrer les objets en les préservant pour la postérité et en les exposant aux regards des visiteurs du présent et de l'avenir. En sélectionnant les œuvres qu'il expose et intègre à sa collection, le musée a aussi le pouvoir de sanctionner les meilleures œuvres ou celles qu'ils considèrent comme les plus réussies, les plus représentatives d'une pratique, d'une époque ou d'un artiste. Cette autorité du musée est également fondatrice. Déjà au XVIII^e siècle, l'Académie détermine selon ses propres critères d'excellence les œuvres exposées au Salon, puis intégrées, à compter de 1818, au Musée des artistes vivants. Le musée possède enfin le pouvoir d'historiciser les œuvres qu'il accueille. En choisissant les pièces qu'il expose et en les agencant avec d'autres, il crée ou confirme des groupes et des écoles et propose des récits narratifs.

Les métamorphoses que connaît l'institution muséale au cours des décennies n'abolissent pas, ni n'atténuent ses pouvoirs de consécration, de discrimination et d'historicisation des œuvres d'art. Le musée d'art contemporain exerce toujours le pouvoir de célébrer les pièces qu'il expose et acquiert. Toutefois, le contexte dans lequel est exercée cette autorité n'est plus le même. Les œuvres d'art qui entrent dans les musées d'art contemporain sont des créations qui émergent tout juste des ateliers, voire qui naissent dans l'enceinte du musée. Il n'est pas rare en effet que le « *musée-mécène* », dont parle Raymonde Moulin, acquière une pièce expressément créée pour son espace de monstration. « *La sanction du musée précède ici celle du marché* » (Moulin, 1997 : 69). Le délai entre la création d'une œuvre et son entrée dans une collection est de plus en plus court, voire inexistant.

Ainsi, le rapport traditionnel entre l'art et la collection muséale est renversé. Plutôt que de transformer les « *monuments constitués* » (les œuvres et les chefs-d'œuvre) en autant de documents historiques (les objets de musée), le musée d'art contemporain inverse le processus, écrit Daniel Vander Gucht. Il sélectionne, dans la masse des documents (les œuvres contemporaines qui n'ont pas encore obtenu une reconnaissance), des pièces qu'il transforme en « *monuments* » de l'histoire de l'art (Vander Gucht, 1998 : 106). Intégrer à la collection muséale des œuvres récentes, c'est affirmer qu'elles peuvent tenir une place singulière dans ce que Philip Fisher appelle le « *passé du futur* », c'est-à-dire une histoire de l'art anticipée (Fisher, 1991; notre traduction)²⁸. Dans ces circonstances, avancer que le musée d'art contemporain est une « *aberration* », une « *contradiction* » ou une « *absurdité* »

²⁸ Texte original : « *the future's past* ».

dans les termes », c'est affirmer le paradoxe d'une institution qui consacre des manifestations de l'art avant que l'histoire n'ait confirmé leur valeur historique, esthétique ou artistique. Le musée d'art contemporain ne serait donc pas dépouillé de ses pouvoirs de consécration, de discrimination et d'historicisation, mais sa légitimité de les exercer serait remise en cause du fait de ce renversement temporel.

Certains craignent un appauvrissement des collections causé par des acquisitions à outrance et spectaculaires, menées sans direction artistique et sans évaluation préalable de la qualité des pièces. Catherine David, par exemple, parle d'une « *collectionniste aiguë et tous azimuts* » qui met en péril (parce qu'elle « *absorbe les budgets et les efforts* ») une programmation de projets et d'expositions de qualité, seuls garants, à son avis, « *de la diversité et de la qualité des collections futures* » (David, 1989 : 54-56).

D'autres redoutent une instrumentalisation de la collection et du pouvoir de légitimation du musée. Catherine Millet écrit que dans le contexte de la volatilité des critères d'excellence et de la « *déconcertante diversité de la création* », le musée et sa collection apparaissent comme une instance de légitimation inespérée dans la mesure où ils constituent un ensemble de sources historiques éclairantes qui permettent à la production contemporaine d'y « *trouver un sens* » (Millet, 2006 : 50). L'oubli du passé serait une paradoxale conséquence de cette entreprise de reconnaissance précipitée et de fabrication accélérée d'œuvres historiques. La valorisation de la nouveauté et l'impatience du public pressé de « *vivre un moment historique* » font en sorte que les œuvres sont vite consommées, puis oubliées pour faire place à des nouvelles (Millet : 2006 : 50-51).

D'autres encore craignent que le pouvoir de consécration des œuvres soit employé à des fins économiques. Ils reprochent au musée sa trop grande activité au sein du marché. Pour Pierre Gaudibert et Raymonde Moulin, les nombreuses acquisitions des musées d'art contemporain n'ont désormais plus pour seul objectif de combler les lacunes historiques des collections, mais de relancer des marchés de l'art, de favoriser, voire d'imposer, la découverte de nouveaux talents ou de permettre à des artistes de gagner leur vie (Gaudibert, 1989 : 12; Moulin, 1989 : 20, 1997). Cette critique est déjà adressée au musée d'art moderne qui expose l'art de son temps (Millet, 1984).

Si les nouvelles compétences du conservateur d'art contemporain (son expertise acquise au contact renouvelé des artistes et des intermédiaires, de même que son

« *empathie avec l'esprit du temps* ») visent à pallier l'insuffisance du temps d'évaluation des achats et des dons, la constitution d'une collection d'art contemporain n'est pas sans risque, écrit Raymonde Moulin (Moulin, 1989 : 22). La collection d'art contemporain comporte en effet une part de risque indéniable, puisqu'elle se fonde, en grande partie, sur des choix plus ou moins aléatoires et intéressés (Moulin, 1989 : 23). « *Les musées peuvent être tout aussi bien en avance qu'en retard* », affirme déjà en 1974, William Rubin, influent directeur du MoMA, qui espère et recommande encore que le musée se tienne « *à une distance raisonnable derrière les artistes* » (Rubin, Alloway et Coplans, 1974 : 51; notre traduction)²⁹.

2.2 Musée d'art contemporain : une destination remise en question

Sous le thème des rapports conflictuels qu'entretiennent le musée et l'art contemporain, nous repérons un deuxième débat qui recoupe par moments le premier. Ce deuxième débat porte sur le musée comme destination de la pratique artistique. Bien qu'il soit discuté dans différents contextes, ce débat se déploie essentiellement autour d'une observation principale, à savoir que le musée est une destination non idéale pour les pièces contemporaines et qu'il n'offre pas aux visiteurs les meilleures conditions de réception esthétique.

Ce débat n'est pas nouveau. La remise en question du musée comme destination des œuvres apparaît en effet dès la naissance du musée moderne. Quatremère de Quincy est reconnu comme l'un des plus anciens opposants au déplacement des œuvres (Quatremère de Quincy, 1989). Dans une série de missives adressées à la fin du XVIII^e au général Francisco de Miranda, missives mieux connues sous le nom des *Lettres à Miranda*, Quatremère de Quincy dénonce les saisies des œuvres, pratiquées par la France, dans les pays occupés, en vertu des clauses des armistices ou des traités imposés par Napoléon Bonaparte. Ce qui fait la richesse artistique et historique de Rome, défend Quatremère de Quincy, ce sont les œuvres, mais également les monuments, les lieux et les sites où elles se trouvent. Arracher les uns des autres diminue nécessairement la valeur de chacun. Cette thèse de la « *globalité* » ou du « *contexte* », explique Édouard Pommier qui signe l'introduction d'une édition récente des *Lettres*, constitue l'un des arguments importants de sa requête. Elle implique la condamnation du musée en tant qu'établissement spécialisé, mis

²⁹ Texte original : « *Museums can just as easily be too early as too late* », « *reasonable distance behind the artists* ». Des extraits de l'article en anglais de Rubin, Alloway et Coplans (1974) sont traduits en français par Anne Lacoste dans *L'Époque, la mode, la morale et la passion. Aspect de l'art d'aujourd'hui : 1977-1987*, dirigé par Bernard Blistène, Catherine David et Alfred Pacquement (Rubin, 1987 : 406-409). Toutes les citations traduites en sont tirées à l'exception de la première, ci-dessus présentée, que nous avons traduite.

en œuvre par une décision du pouvoir, et rassemblant des œuvres séparées du contexte dans lequel s'est déroulée leur histoire (Quatremère de Quincy, 1989 : 38).

Paul Valéry est également connu comme l'un des détracteurs du musée défini comme lieu de collection et d'exposition de l'art. À l'instar de Quatremère de Quincy, il condamne le déplacement des œuvres. « *Peinture et Sculpture [...] sont des enfants abandonnés* », écrit-il dans un texte explicitement intitulé « *Le problème du musée* » (Valéry, 1934 : 99). Architecture, leur mère, les a faits orphelins, défend-il : « [...] *tant qu'elle vivait, elle leur donnait leur place, leur emploi, leurs contraintes. Ils avaient leur espace, leur lumière bien définie, leurs sujets, leurs alliances...* » (Valéry, 1934 : 99). C'est toutefois le rassemblement excessif de chefs-d'œuvre dans un même espace qui constitue le thème de sa plus importante attaque. Déplacées, paradoxalement assemblées, voire entassées dans un même lieu où règne « *une froide confusion* », « *un étrange désordre désorganisé* », les œuvres offrent trop de beauté, de grandeur, de richesse au regard du visiteur qui ne peut absorber avec délectation cet héritage à la fois disparate et écrasant. « [...] *Le sens de la vue se trouve violenté* » et « *l'intelligence n'est pas moins offensée* » (Valéry, 1934 : 96).

La remise en question du musée comme destination privilégiée de l'art contemporain (compris à la fois comme « *art en train de se faire* » et comme art des années 1960 à nos jours) prend la forme d'une double critique qui met en cause deux approches de la création artistique. D'un côté, c'est un art académique qui est au cœur de la critique. De l'autre, c'est un « *art orienté vers le musée* » comme le désigne Raymonde Moulin. L'« *art orienté vers le musée* » est un art « *irrécupérable* » par le marché de l'art, un art « *soutenu par la communauté artistique et le cercle restreint des professionnels de l'art* », un art « *dont l'existence même suppose le musée et les espaces publics* » (Moulin, 1997 : 70). En fait, dans un cas (art académique) comme dans l'autre (art contemporain « *orienté vers le musée* »), c'est un art soutenu par l'institution muséale qui fait l'objet des discussions³⁰.

Ainsi, d'un côté, on remet en question la légitimité et la valeur de ce qu'on appelle un « *art de musée* », c'est-à-dire d'un art expressément conçu pour l'institution muséale. De l'autre, on interroge la qualité de l'expérience esthétique, voire le bienfondé de l'acquisition et de l'exposition, par l'institution muséale, de pièces qui ne s'y destinent pas naturellement. À la fois, on reproche au musée, d'un côté, d'exercer une influence, non pas sur la destinée

³⁰ Certains parlent d'un art contemporain « *orienté vers le musée* » comme d'un nouvel académisme. Voir « *Le musée face à l'art de son temps* » de Krzysztof Pomian (Pomian, 1989 : 9) et *Le triple jeu de l'art contemporain : sociologie des arts plastiques* de Nathalie Heinich (Heinich, 1998).

des œuvres, mais préalablement sur leur conception. Puis, de l'autre, on se demande si le musée demeure une destination adéquate pour les pièces contemporaines qui répondent aux principes de la dématérialisation de l'art ou qui éprouvent l'économie traditionnelle du musée. Sous les thèmes respectifs d'un art « *dénaturé* » et d'un art « *illisible* », nous présentons ces deux discussions.

2.2.1 Un « *art de musée* » dénaturé

En entrant dans le musée, c'est-à-dire en quittant le palais, l'église, le salon particulier ou le jardin, les tableaux et les sculptures deviennent des objets de musée. C'est ce déplacement ou ce processus appelé « *décontextualisation* » (Pomian, 1997) qui confère aux œuvres, aux objets utilitaires ou aux artefacts sélectionnés par le musée, puis intégrés à sa collection, un nouveau statut et une nouvelle fonction. Dans l'introduction du *Musée imaginaire*, André Malraux évoque ce processus en rappelant que le musée impose au spectateur, sans qu'il en soit nécessairement conscient, une « *relation toute nouvelle avec l'œuvre d'art* » (Malraux, 1965 : 12). En pénétrant le musée, les peintures et les sculptures cessent d'être la représentation de quelque chose ou le portrait de quelqu'un pour devenir des œuvres. Au sein du musée, écrit Malraux, « *l'œuvre d'art n'a plus d'autre fonction que d'être œuvre d'art* » (Malraux, 1965 : 13).

Ce pouvoir de métamorphose du musée qui s'exerce sur l'art contemporain, ou plus largement sur l'art vivant, est interprété par certains comme une nuisance à la création. Est critiqué cet « *art de musée* ». Francis Haskell rapporte qu'Étienne Delécluze, élève de Jacques-Louis David, affirme déjà, au XIX^e siècle, que le musée encourage la création de tableaux qui n'ont aucune signification et qui ne remplissent aucune fonction (Haskell, 1988 : 55). Dans *Le musée, l'origine de l'esthétique*, Jean-Louis Déotte déprécie l'œuvre contemporaine spécialement conçue pour les cimaises. À la différence de l'artefact du musée d'histoire, du musée d'archéologie ou du musée d'ethnologie, l'œuvre contemporaine ne connaît pas de destination préalable, soutient-il. Dans ces conditions, le musée d'art contemporain accueille des œuvres dont la « *destination a été suspendue d'entrée de jeu* » (Déotte, 1993 : 389). « *Cette privation originale [coupe les œuvres contemporaines] d'un rapport immédiat à un référent, comme à un destinataire ou à une signification* », écrit-il (Déotte, 1993 : 389). Ne bénéficiant plus d'aucun ancrage en dehors de son appartenance à l'institution, l'œuvre contemporaine voit sa valeur symbolique, artistique et historique, diminuée.

Krzysztof Pomian défend également cette thèse, mais élargit la critique à toutes les œuvres créées dans le contexte des musées qui collectionnent l'art vivant, que ces derniers aient ouvert leurs portes au début du XIX^e siècle ou au milieu du XX^e siècle. Dans l'art occidental, depuis les XIV^e et XV^e siècles, écrit-il, les œuvres exposées dans les églises, les palais ou les édifices publics répondent à l'une ou l'autre des fonctions de décoration, de commémoration, de cognito-éducation ou encore de liturgie. En entrant dans un musée, les œuvres « *sont détourné[es] de [leurs] finalités originaires [et sont] désormais le principal, sinon l'unique objet du regard* » (Pomian, 1989 : 7). Si pour « l'art hérité », ce processus naturel de muséalisation est acceptable dans la mesure où il offre, par exemple, des modèles anciens pour l'art vivant, il est dommageable pour « l'art en train de se faire », car il prive les œuvres d'une finalité. Pour devenir « *inoubliables* » et « *indispensables* », les œuvres qui intègrent les collections muséales doivent être, au préalable, « *chargées d'histoire* » (Pomian, 1989 : 10). Or, pour Krzysztof Pomian, les œuvres contemporaines n'ont « *aucune histoire* », car elles passent de l'atelier de l'artiste au musée. Transgressives, elles n'ont « *aucune originalité, si ce n'est l'originalité apparente qui consiste à surenchérir sur la rupture initiale* ». Enfin, elles n'ont « *aucun contenu propre, car elle[s] en [ont] été privée[s] dès le départ* » (Pomian, 1989 : 9).

Krzysztof Pomian affirme que le musée contribue à priver de toute signification les œuvres contemporaines, car son pouvoir de consécration constitue un attrait pour les artistes contemporains qui désirent obtenir une reconnaissance et voir, de leur vivant, leurs œuvres inscrites parmi les plus grandes déjà célébrées (Pomian, 1989 : 9-10). Il est vrai que les artistes n'ignorent pas que leur travail peut gagner les collections muséales s'ils réussissent à produire des œuvres qui répondent aux critères de sélection des comités d'acquisition. Ainsi, deux fois plutôt qu'une, l'institution muséale « *a détourné* » l'art de ses finalités originaires, écrit l'auteur. L'ouverture du Musée des artistes vivants, au début du XIX^e siècle, constitue une première occasion. L'apparition des musées d'art moderne, à la sortie de la Deuxième Guerre mondiale, marque la deuxième occasion. Krzysztof Pomian explique :

[...] En levant l'interdit qui pesait jusqu'alors sur l'art moderne et en lui conférant une dignité comparable à celle du grand art du passé, ces musées ont donné le coup de grâce à l'art académique de la deuxième moitié du XIX^e siècle. [...] C'est à eux, en effet, qu'est destinée toute une production que caractérisent des œuvres qui ne sauraient décorer quoi que ce soit, qui ne peuvent pas participer à une liturgie, qui ne commémorent rien et ne comportent aucun contenu susceptible d'être objet de connaissance ou d'exercer une influence éducative. Des œuvres privées délibérément de toute finalité et de toute fonction autre que celle d'être des traces d'un geste de rupture avec la tradition, d'un refus d'attribuer au passé de l'art une quelconque validité normative (Pomian, 1989 : 9).

Krzysztof Pomian ne discute pas spécifiquement des musées d'art contemporain compris comme art des années 1960 à aujourd'hui, mais nous croyons que sa critique ne leur est pas moins adressée, le phénomène de la consécration rapide des pièces s'accéléralant avec le développement des pratiques contemporaines et l'affirmation encore plus grande des musées contemporains dans la sphère sociale.

2.2.2 Un art, au musée, illisible

Dans le cadre d'une réflexion sur le musée d'art contemporain, certains observateurs interrogent la qualité de l'expérience esthétique des pièces qui se trouvent exposées dans l'espace muséal, alors que leur mode d'existence apparaît incompatible avec l'économie du musée, voire explicitement critique à son égard. On se demande notamment si l'institution muséale constitue véritablement la destination la plus appropriée pour les propositions qui se déroulent dans le temps et qui s'inscrivent dans un contexte spécifique. On se demande si le musée peut tout absorber, c'est-à-dire exposer et collectionner toutes les pratiques artistiques contemporaines. Et si l'expérience esthétique de certaines de ces pratiques, dans le contexte muséal, ne constitue pas obligatoirement une expérience décevante, car nécessairement partielle et faussée.

Ces questions sont au cœur d'un entretien, publié dans *Artforum* en 1974 entre William Rubin, alors directeur du MoMA, Lawrence Alloway et John Coplans, respectivement critique et rédacteur en chef de la revue (Rubin, Alloway et Coplans, 1974). Intitulé « *Le concept du musée n'est pas infiniment extensible* », l'entretien présente la vision personnelle du directeur du MoMA sur les questions de la définition du musée moderne et des enjeux de la collection d'art contemporain³¹. Pour William Rubin, le musée qui acquiert et expose l'art de son temps constitue un lieu de conservation et de monstration de l'art, important et nécessaire, mais certainement inhospitalier pour certaines pratiques artistiques contemporaines comme l'œuvre environnementale, l'art conceptuel ou le happening. Il reconnaît que le musée est ouvert à la mise en valeur de ces pratiques importantes à l'époque sur la scène artistique américaine, mais interroge les tenants et aboutissants de cette participation :

[...] Je trouve surprenant, quoique compréhensible, que des artistes, dont les créations n'ont vraiment pas besoin d'être exposées dans un musée – voire y sont par nature opposées – insistent néanmoins pour qu'elles le soient. Nous les exposons donc, mais je persiste à douter

³¹ Titre original : « *The museum concept is not infinitely expandable* ».

que ce soit pour elles l'environnement optimal. Et c'est, bien sûr, même, pour certaines d'entre elles, un environnement incompatible. Nous venons, par exemple, récemment de faire l'acquisition du film de Robert Smithson sur sa *Spiral Jetty*, parce que nous en désirions un document et que nous pensions que c'était pour le Musée une façon active de participer à ce projet, en permettant au moins au public du Musée de la voir. Mais c'était évidemment bien peu de chose, par rapport à la véritable *Spiral Jetty* (Rubin, Alloway et Coplans, 1974 : 52)³².

Pour William Rubin, il ne fait aucun doute que ces pratiques artistiques contemporaines mettent en jeu des modes d'existence auxquels le musée ne peut apporter de réponse satisfaisante. Le concept du musée n'est pas « *infiniment extensible* », affirme-t-il (Rubin, Alloway et Coplans, 1974 : 53). À ses yeux, un musée qui met en valeur de manière optimale les œuvres doit pouvoir refléter les rapports qu'entretiennent ces dernières avec leurs premiers publics. Les œuvres modernes, par exemple, qui tirent leurs thèmes de la vie privée ou domestique et qui se destinent aux appartements ou aux ateliers (plutôt qu'aux grands bâtiments et aux espaces publics) trouvent leur meilleure exposition dans des salles petites et intimes (Rubin, 1984 : 46). C'est sur la base de cet argument que William Rubin organise et défend à plusieurs reprises, au cours de son mandat, la muséographie du MoMA. Dans un entretien accordé à *Art press*, en 1984, année de la réouverture du musée rénové, il explique que la « *moquette* » qui recouvre les planchers de certains espaces vise à les rendre « *moins bruyants* » et, de cette manière, à renforcer le « *caractère intime* » du musée et favoriser son « *association avec un espace privé* » (Rubin et Millet, 1984 : 21).

William Rubin s'inscrit dans la lignée des auteurs qui, à la suite de Quatremère de Quincy, affirment que le musée ne constitue pas la destination la plus appropriée de l'art. Il soutient qu'une maison privée reçoit de meilleure manière une peinture de chevalet ou un grand Pollock et que les pages d'un magazine présentent mieux une œuvre conceptuelle (Rubin, Alloway et Coplans, 1974 : 53). Si le musée permet la publicité des œuvres, favorise leur conservation à long terme et est bon pour l'histoire de l'art, il est toujours, aux yeux de William Rubin, un compromis (Rubin, Alloway et Coplans, 1974 : 53). Il écrit :

³² Texte original : « One of the things I find surprising, if understandable, is how often artists who create things which really don't want a museum environment – indeed, are alien to it – nevertheless want them exhibited at a museum. And we do exhibit them. But I never have the feeling that this is the most comfortable environment for them. And, of course, it's not a feasible environment for some of them. We have, for example, just recently bought Robert Smithson's film of the *Spiral Jetty*, because we want to have some record of it and feel that this is a way in which the Museum can participate, in which the people in the Museum can see this work. But it is a far cry, I'm sure, from experiencing the real thing ».

[...] Les musées n'ont jamais été et ne seront jamais, je crois, l'environnement idéal pour des œuvres d'art. En effet, celles-ci ne sont pas les plus intéressantes lorsqu'elles sont séparées de tout ce qui fait la vie (Rubin, Alloway et Coplans, 1974 : 53)³³.

Ce compromis est encore plus important pour certaines formes contemporaines comme l'œuvre environnementale, l'art conceptuel, le happening et des formes d'art minimal, insiste toutefois William Rubin. Comme le meilleur enrichissement possible de la collection demeure une préoccupation constante, il confirme que le MoMA développe, pour ces pratiques, une approche documentaire de la collection. Il acquiert un film sur le *Valley Curtain* de Christo, des photographies, des dessins et des diagrammes qui témoignent du *Highway 20* de Dennis Oppenheim ou encore, comme nous l'avons vu, un film sur le *Spiral Jetty* de Robert Smithson (Rubin, 1984 : 46). Procéder à l'acquisition d'une documentation ou d'une extension de l'œuvre constituée, à ses yeux, une solution imparfaite, mais acceptable :

[...] De fait, des objets tels que les grandes sculptures – minimales ou autres –, les diagrammes conceptuels ou les phrases imprimées n'y sont pas toujours très à l'aise. Bien sûr, le MoMA les rassemble et les expose, car cela fait partie de notre dessein de rendre compte. Mais si vous installiez vous-même tous ces objets, vous prendriez conscience, je pense, de leur besoin criant d'une autre atmosphère. Et cela, parce que leurs implications sont vraiment différentes. Ce n'est pas une question de style; leurs défis sont d'un autre ordre et ils appellent de nouveaux modes de communication (Rubin, Alloway et Coplans, 1974 : 53)³⁴.

Vingt-cinq années après la publication de la discussion entre le directeur du MoMA et les représentants d'*Artforum*, Daniel Vander Gucht, Didier Semin, Stephen Wright et Jean-Marc Poinot confirment l'actualité de la question de l'exposition et de la collection des pièces contemporaines qui expriment une forme de résistance à la muséalisation. C'est à l'égard des pièces multiples comme la vidéo ou le film, ou à l'égard des propositions qui peuvent être démontées puis remontées comme l'installation et certaines pièces conceptuelles, que Didier Semin reprend la question du musée comme destination des pièces contemporaines. Fondée sur le principe d'une collection d'objets précieux, uniques et authentiques, il demande si le musée peut accueillir ces pièces qui sont, par définition, reproductibles :

³³ Texte original : « Museums never were, and I think never will be, the absolutely right environment for works of art. I don't think works of art are at their most interesting when separated from the whole fabric of life ».

³⁴ Texte original : « Certainly such objects as huge sculptures – Minimal or otherwise – and Conceptual diagrams or printed statements are often not very comfortable in them. To be sure, MoMA collects them and we exhibit them because it's part of our reportorial purpose. But I think that if you were installing these materials you would realize that the works themselves are almost crying out for some different kind of ambiance. And this, because their implications really are different. It's not a matter of style; the challenges they pose are challenges of a different order and involve a change in the modes of communication ».

[...] la collection, entendue comme l'acte fétichiste de s'approprier des objets singuliers pour les faire entrer dans des séries, est-elle encore un cadre adéquat aux œuvres qui se produisent aujourd'hui et ne répondent plus aux caractéristiques de l'objet singulier? Peut-on collectionner des œuvres dans la nature même desquelles est inscrite une possibilité d'ubiquité? (Semin, 2001 : 493).

La réponse n'est pas simple, écrit Didier Semin. Elle ne peut toutefois pas tenir dans la « *mélancolie* » de la création artistique traditionnelle et du musée moderne, pas plus qu'elle ne peut tenir au sein d'une naïve confiance dans l'évolution naturelle des pratiques muséales. Il met en garde contre une muséalisation qui nivèlerait la production artistique et qui, par conséquent, dénaturerait le travail singulier des artistes contemporains :

[...] En imposant le régime de la permanence à ce qui est d'essence éphémère, ou le régime de l'unicité à ce qui est par essence multiple, en refusant d'affronter ouvertement et dans toutes ses conséquences la question et l'interprétation des œuvres, l'institution muséale (et tout ce qui la conforte aujourd'hui en la singeant) non seulement s'expose à trahir d'un côté l'art qu'elle prétend promouvoir, mais à aggraver de l'autre la coupure de l'art d'aujourd'hui avec un public qui perçoit un hiatus sans nécessairement s'en expliquer tous les tenants et aboutissants (Semin, 2001 : 496-497).

Dans le même ordre d'idées, Daniel Vander Gucht écrit que, pour des pratiques artistiques, « *l'appel du musée* » peut être « *dommageable pour l'œuvre comme pour sa saisie* » (Vander Gucht, 1998 : 107). Reprenant l'argumentation de William Rubin auquel il réfère directement, il affirme que la forme documentaire par laquelle se prolongent certaines pièces d'art conceptuel, de land art ou d'art évènementiel va même jusqu'à en détourner le sens :

[...] Après tout, pour ces formes d'art, la présentation au musée ne compense qu'en prestige institutionnel ce qu'elles perdent « en confort de vision », puisque ce sont de toute façon des photos et autres traces vidéo qui y sont montrées – contraignant en plus le conservateur et l'artiste à pervertir par une mise en scène en valeur esthétique de ces documents, par un accrochage aussi incongru que superfétatoire, l'esprit qui préside à leur réalisation (Vander Gucht, 1998 : 107).

Stephen Wright affirme, pour sa part, que le visiteur des musées d'art contemporain est aujourd'hui confronté à un « *nouveau genre d'art* » qui est celui de l'« *ex-situ restitué* » ou de l'« *art déceptuel* » (Wright, 2006 : 4). Sa critique s'inscrit dans le cadre d'un plaidoyer pour un art actuel furtif, c'est-à-dire un art qui tend à être « *sans œuvre, sans auteur, et sans spectateur* » et qui possède un très « *faible coefficient de visibilité artistique* » (Wright, 2006 : 1). Cette forme utopique de création éprouve, dit-il, les dispositifs de « *mise en visibilité* » et, par conséquent, évite l'exposition comme espace de monstration. Stephen Wright définit

« l'art déceptuel », cette forme dérivée d'art *conceptuel* dont la rencontre dans le contexte de la salle du musée ou de la galerie *déçoit*, comme :

[...] un art inactif, ou plutôt désactivé, dont la jouissance esthétique qu'il procure est aussi faible (pour ne pas dire inexistante) que le concept est riche. Arraché au processus qui lui conférait son sens, il devient une forme « involontaire » d'art conceptuel. Mais comme la proposition initiale n'avait rien de la froideur propre au genre conceptuel, face aux témoignages vidéographiques, textuels, photographiques qui documentent une expérience désormais inaccessible, on éprouve une forte déception (Wright, 2006 : 4).

Ainsi, selon Stephen Wright, interroger la légitimité de l'exposition et la collection de ces pratiques artistiques contemporaines devient nécessaire dès lors que l'on admet que les objets collectionnés et exposés ne sont que des « *produits dérivés ou de fades ersatz d'une activation qui a eu lieu ailleurs* » (Wright, 2006 : 4). Mais plutôt que de remettre en question l'accès au musée des formes artistiques non conventionnelles, il invite à repenser l'institution muséale, son rôle et son fonctionnement :

[...] La question se pose, évidemment, de savoir ce qu'on pourra bien exposer dans les musées à l'avenir, sinon d'encombrants produits dérivés. Tant qu'on n'aura pas repensé de fond en comble l'architecture sociale de nos musées – à savoir, leur valeur d'usage – nous devrons nous satisfaire d'un art toujours plus déceptuel (Wright, 2006 : 4).

Que William Rubin ait favorisé une approche de collection de type documentaire pour les œuvres éphémères ou conceptuelles est une position qui se défend, écrit Jean-Marc Poinot, mais qui ne laisse pas moins en suspens des questions importantes (Poinot, 2008 : 17-19). Au-delà d'un possible détournement de l'intention initiale de l'artiste, c'est la perte ou du moins l'effritement de la dimension esthétique des pièces qui constitue le principal litige de la collection de ces pratiques artistiques. Jean-Marc Poinot écrit :

[...] On sait que l'attitude documentaire est toujours une tentation du musée, mais on ne doit pas perdre de vue que l'histoire de l'art au musée, c'est une collection d'objets esthétiques dont la dimension historique est dite et qu'un musée d'art est l'archive de l'art dans la mesure où il a conféré aux objets esthétiques du fait qu'il les conserve une dimension historique. La question soulevée par Rubin est effectivement problématique, mais sa réponse tend à évacuer la responsabilité du musée dans la constitution de l'archive d'un tel type d'art, c'est-à-dire dans la constitution d'une archive qui n'abandonne pas la dimension esthétique de ce qui la justifie, dimension esthétique qui, comme le reconnaît Rubin, est en partie caractérisée par les conditions de présentation de cet art (Poinot, 2008 : 19).

Traditionnellement, la présentation muséale de l'art opère selon ce que Jean Davallon appelle une « *muséologie d'objet* », c'est-à-dire une forme de présentation fondée sur la promesse d'une rencontre privilégiée entre un visiteur et une œuvre d'art authentique destinée à la contemplation (Davallon, 1999 : 158). Or, pour la catégorie de pratiques

artistiques contemporaines dont parlent ces auteurs, cette forme de présentation ne répond plus au modèle traditionnel de la production artistique fondée sur la diachronie des temporalités de l'artiste et du spectateur, de même que sur la partition d'un espace de création privé ou protégé comme l'atelier et d'un espace de présentation et de réception, institutionnel ou marchand, dévolu à cette fonction. En parlant de « *compensation* » et de « *déception* », ces auteurs expriment le malaise d'une expérience esthétique attendue, mais non comblée. En qualifiant les objets exposés de « *produits dérivés* » ou de « *fades ersatz* », ils interrogent la disposition fétichiste du musée qui transforme en œuvre d'art les résidus de propositions artistiques ou les documents qui en émergent.

Cette remise en question de la muséalisation d'un art contemporain qui ne se destine pas a priori au musée et cette critique de l'exposition d'un art contemporain qui offre une expérience esthétique insatisfaisante, car privée du contexte de production des objets, de leur histoire, de leur parcours de vie ou de leur appartenance à une proposition artistique originale signifiante, brossent les contours d'une première difficulté de la muséalisation.

2.3 Musée d'art contemporain : des difficultés de conservation

Sous le thème des rapports conflictuels entre le musée et l'art contemporain, nous repérons enfin une troisième discussion qui est celle des difficultés de conservation. Ces difficultés semblent à un point indissociable de l'art contemporain qu'elles en seraient constitutives. C'est du moins ce que rapporte Catherine Millet au terme d'une enquête visant à définir l'art contemporain, à la fin des années 1990 : pour certains professionnels des musées, remarque-t-elle, l'art contemporain n'est pas d'abord définissable en termes de critères temporels ou d'approches esthétiques, mais selon d'innombrables « *problèmes logistiques* » générés notamment par des matériaux nouveaux et fragiles (Millet, 1997 : 23).

Depuis le milieu des années 1990, la légitimité du musée d'art contemporain et de ses collections est de moins en moins interrogée contrairement aux défis de la conservation de l'art contemporain qui deviennent une préoccupation importante. En d'autres mots, il s'agit moins de déterminer si le musée doit ou ne doit pas accueillir l'art contemporain, mais bien comment il peut l'accueillir correctement, c'est-à-dire comment il peut honorer ses différentes dimensions matérielles, historiques et conceptuelles. Si les propositions artistiques des dernières décennies ne présentent pas toutes, en vérité, des difficultés singulières de conservation, il est vrai que la conservation de l'art contemporain, et plus largement d'une partie de l'art moderne, préoccupe les institutions de l'art.

Cette question devient progressivement un objet de recherche. Pour en discuter, des groupes et des réseaux se forment, souvent autour d'une ou de plusieurs collections publiques ou privées. Par exemple, les musées d'art moderne et d'art contemporain des Pays-Bas se réunissent en 1993 et fondent, deux années plus tard, la Stichting Behoud Modern Kunst (SBMK), une fondation visant à interroger les multiples enjeux de la conservation de l'art moderne et de l'art contemporain. Fondée à Montréal, en 1997, la Fondation Daniel Langlois pour l'art, la science et la technologie travaille au développement d'outils adaptés aux enjeux de la conservation et de la présentation des pièces qui emploient les nouvelles technologies. Ces organisations participent à des projets de recherche, souvent en partenariat avec des artistes, des collectionneurs privés, des universités, des associations et des musées³⁵.

Trois caractéristiques définissent la majorité de ces recherches. Premièrement, ces dernières ont une approche interdisciplinaire, c'est-à-dire qu'elles impliquent au cœur même des processus d'analyse et de décision, des experts issus de différents domaines et disciplines. Il n'est pas rare de retrouver autour des conservateurs, des restaurateurs, des régisseurs d'œuvres, des documentalistes, mais également des chimistes, des fabricants de matériaux, des ingénieurs de son et des informaticiens³⁶. Interviennent également des commissaires d'exposition, des historiens de l'art, des philosophes, des collectionneurs, de même que des artistes, leurs marchands et leurs assistants. Ces recherches profitent ainsi d'une pluralité de points de vue et d'une expertise la plus diversifiée possible. Toutefois, parce qu'elle met en relation des experts d'horizons différents, qui ne partagent pas nécessairement la même culture, les mêmes valeurs et les mêmes règles déontologiques, l'approche interdisciplinaire encourage les négociations, voire les querelles et alourdit parfois le travail de décision (Van der Elst et Phenix, dans Hummelen et Sillé, 2005 : 401-402; Marontate, 2005 : 291).

Deuxièmement, plusieurs de ces recherches sont internationales. Elles sont menées dans le cadre de partenariats entre musées, organismes et experts de différents pays et de différents continents. La diffusion des résultats s'élabore à grande échelle. Sont organisés

³⁵ Les sites Internet sont : <http://www.sbmkn.nl> et <http://www.fondation-langlois.org>.

³⁶ Le régisseur d'œuvre d'art voit à la gestion matérielle des collections, à l'organisation et à la gestion des réserves, au mouvement, à la présentation et à la conservation préventive des pièces. L'Association française des régisseurs d'œuvres d'art (AFROA) représente aujourd'hui une centaine de membres qui œuvrent dans les musées français et les FRAC. Le régisseur n'a pas d'équivalent au Québec : techniciens, restaurateurs, conservateurs, archivistes se partagent ses tâches. [en ligne] <http://www.afroa.fr>.

des conférences, des colloques, des symposiums internationaux. Une littérature est produite. Cette internationalisation des recherches va de pair avec la mondialisation de l'art contemporain et le phénomène d'uniformisation des grandes collections muséales qui comptent les mêmes artistes, voire les mêmes pièces et qui rencontrent les mêmes difficultés et les mêmes défis³⁷.

Enfin, de façon générale, ces recherches recourent à une même méthodologie de travail. Étant donné la complexité du contexte de l'art moderne et de l'art contemporain, la diversité des méthodes de création, des matériaux utilisés et des postures adoptées par les artistes vis-à-vis leur production, une approche de recherche qualitative est la plus appropriée pour comprendre les enjeux et proposer de nouvelles stratégies de conservation (Hummelen, 2005 : 23). Ainsi, les recherches sont qualitatives, basées sur des études de cas, développées autour du travail et de la participation de l'artiste.

Ces recherches identifient de nombreuses difficultés de conservation qui apparaissent aussi variées que les pièces qui les génèrent. Nous les regroupons en trois catégories. Bien qu'elles se recoupent, ces trois catégories ne correspondent pas aux trois types de pratiques artistiques qui expriment une résistance à la muséalisation que nous avons proposés dans le chapitre précédent (sect. 1.3). Rappelons que c'est du point de vue de la création que sont classées les pièces qui expriment une résistance à la muséalisation. Ces dernières sont comprises comme des propositions qui répondent aux principes de la dématérialisation de l'art ou qui ne se destinent pas, pour la plupart, aux collections muséales. C'est plutôt du point de vue des institutions muséales que sont identifiées les difficultés de conservation. Les pièces qui génèrent ces difficultés répondent ou ne répondent pas aux principes de la dématérialisation et se destinent ou ne se destinent pas aux collections.

2.3.1 Des matériaux fragiles, éphémères, inconnus

Un premier ensemble de difficultés provient de la nature et de la diversification des matériaux et des techniques de l'art contemporain qui nécessitent de nouvelles expertises. Ces matériaux, issus du quotidien, trouvés dans la nature ou fabriqués à partir de nouvelles matières peuvent être fragiles et friables. Ils ont souvent une durée de vie plus limitée que

³⁷ Parmi les premières grandes rencontres qui ont eu lieu, mentionnons *Conservation et restauration des œuvres d'art* (École du patrimoine, Paris, 1992), *From Marble to Chocolate : the conservation of Modern Sculpture* (Tate Gallery, Londres, 1995), *Modern Art : who cares?* (ICN et SBMK, Amsterdam, 1997), *Mortality Immortality : the legacy of 20th Century art* (The Getty Conservation Institute, Los Angeles, 1998), *L'approche des médias variables : la permanence par le changement* (Solomon R. Guggenheim Museum et Fondation Langlois, New York, 2001). Depuis le début du XXI^e siècle, les rencontres internationales se multiplient.

l'huile ou le bronze. Les conservateurs appellent « *vices inhérents* »³⁸, ces dégradations annoncées, tantôt voulues, tantôt non recherchées par l'artiste (Wharton, 2005 : 166).

À titre d'exemple, citons les néons qu'assemble Dan Flavin qui, au bout d'un moment, brûlent et n'éclairent plus. Ou encore le gras et le chocolat sculptés par Janine Antoni qui ne résistent pas à des températures élevées et qui ne peuvent pas être simplement placés dans les réserves (Buskirk, 2003). Les installations de branches d'arbres, que Meg Webster réunit dans sa pièce *Stick Spiral*, doivent parvenir de feuillus fraîchement émondés (Depocas, Ippolito et Jones, 2003 : 81). Les mécanismes des sculptures animées de Jean Tinguely s'usent involontairement après une utilisation répétée ou bien engagent la destruction complète et volontaire de la pièce. Les arts médiatiques ou les nouveaux médias comme les vidéos, les pièces sonores, les installations audiovisuelles ou multimédias, de même que les pièces hébergées sur Internet connaissent également des difficultés liées au vieillissement prématuré des supports et à l'obsolescence des technologies qui lisent, diffusent et stockent les données qui composent ces pièces (Depocas, Ippolito et Jones, 2003; Real, 2001).

De manière générale, les matériaux éphémères demandent à être remplacés, c'est-à-dire identifiés, trouvés, refabriqués selon les paramètres des pièces et exigences de l'artiste. Par ailleurs, ces nouveaux matériaux et ces techniques inédites sont souvent méconnus des professionnels des musées et parfois même des artistes qui ne peuvent pas toujours identifier la composition des choses trouvées qu'ils transforment. Il devient difficile pour les artistes, mais aussi pour les restaurateurs et les conservateurs, de prédire quelle sera la résistance au passage du temps de tel ou tel matériau, de telle ou telle technique. Aussi, les pièces à composantes technologiques exigent des professionnels, qui en ont la responsabilité, une connaissance de plus en plus pointue de l'informatique, de l'électronique et des technologies qui se renouvellent rapidement.

2.3.2 Des mises en exposition complexes

Dans l'art contemporain, conservation et exposition sont intimement liées, car pour un très grand nombre de propositions, c'est à travers une forme expositionnelle qu'elles existent. Jean-Marc Poinot parle de l'art contemporain comme d'un « *art exposé* » qui advient par l'exposition (Poinot, 2008). L'essor de l'installation dans l'art contemporain et l'importance accordée à ses conditions de monstration génèrent un lot de nouveaux

³⁸ Expression originale : « *inherent vices* ».

paramètres que les professionnels des musées doivent prendre en compte. Un deuxième ensemble de difficultés ne relève donc pas de la matérialité des pièces, à proprement parler, mais de leur présentation dans le contexte muséal.

Ainsi, des pièces composées de plusieurs éléments, comme les sculptures de pierres de Richard Long ou les igloos de verre et de fer de Mario Metz, demandent à être disposées dans l'espace suivant une organisation singulière. Une pièce comme *La voie parfaite* de Nicole Jolicoeur, essentiellement composée de voiles qu'il faut nouer au moment de l'accrochage, exige des manipulations spécifiques et un savoir-faire qui les autorise (Gagnier, 2004). De manière générale, un soin particulier doit être accordé aux conditions d'éclairage et à l'amplification sonore des installations vidéo comme celle de Nam June Paik intitulée *TV Garden* (Depocas, Ippolito et Jones, 2003 : 73). Enfin, nous comprenons que la mise en exposition présente des difficultés importantes quand il s'agit de fabriquer entièrement les pièces dont le musée ne possède qu'un droit de propriété.

2.3.3 Des œuvres qu'il faut reconnaître, nommer, circonscrire

Enfin, un troisième ensemble de difficultés découle de l'économie même des pièces contemporaines ou de leurs divers modes d'existence. Ces difficultés proviennent de l'indétermination des frontières de l'œuvre d'art qui ne se calquent plus sur les limites d'un objet tangible, unique et stable que l'on reconnaît, que l'on peut mesurer et entreposer. Ainsi, les professionnels des musées doivent déterminer, pour chacune des propositions artistiques, ce qui leur appartient et ce qui ne leur appartient pas.

Certains travaux, comme les *Wall Drawings* de Sol Lewitt ou les actions de rue de Ben, peuvent être reproduits, rejoués, enregistrés selon des paramètres que les artistes prédéterminent ou ne prédéterminent pas. Ces pièces autorisent ainsi, ou n'autorisent pas, les occurrences multiples, les répliques, les versions qui diffèrent, les fragments ou les transpositions qui rendent compte. D'autres pièces ne peuvent pas être rejouées ou refabriquées, mais acceptent les détériorations qui sont interprétées comme faisant partie de l'évolution normale et souhaitée de l'objet. Ce sont donc moins de nouveaux savoir-faire techniques qui sont ici sollicités, qu'un nouvel appareillage conceptuel permettant de nommer et de définir la nature de ces pièces.

Une documentation optimisée comme réponse aux difficultés de muséalisation

Dans ce deuxième chapitre, nous avons largement embrassé la question des rapports conflictuels entre le musée et l'art contemporain. Dans le but de broser un portrait général, nous avons d'abord défini cette relation comme celle d'une remise en question du bienfondé du musée d'art contemporain et de sa légitimité. Puis, nous avons interrogé le musée comme destination d'un art contemporain qui cherche à y entrer ou qui s'y retrouve après avoir voulu, dans un premier temps, s'en éloigner. Sous le sous-titre d'« *un art, au musée, illisible* » (sect. 2.2.2) nous avons dégagé une première difficulté de la muséalisation, à savoir la difficulté de présenter de manière intelligible ou de manière à offrir une expérience esthétique satisfaisante, des pièces coupées de leur contexte ou de leur histoire de production. Enfin, nous avons brièvement interrogé les rapports entre musée et art contemporain du point de vue des difficultés de conservation de pièces fragiles, de mise en exposition et de définition des frontières qui distinguent ce qui relève de l'œuvre et ce qui n'en relève pas (sect. 2.3). Présentées comme des « *difficultés de conservation* » pour reprendre les termes des recherches citées, ces préoccupations peuvent être interprétées plus largement comme des difficultés de muséalisation.

Si, dans ce chapitre, nous avons discuté de la relation problématique entre le musée et l'art contemporain du point de vue de leurs divergences, nous avons cependant montré que ces divergences ne scellent pas une rupture. En effet, de la même manière que la dématérialisation de l'art ne supprime pas littéralement l'objet d'art, nous savons que les musées d'art contemporain sont aujourd'hui bien inscrits dans le paysage institutionnel de la conservation de l'art et que les artistes ne refusent pas, en entier, le musée et ses services. Des artistes mettent à profit leur connaissance du musée et de son économie pour organiser l'intégration, au système muséal, de propositions artistiques conçues au départ comme des défis à ce système. D'autres artistes proposent des pièces qui présentent des difficultés de conservation, de restauration ou d'exposition, sans pourtant défendre un projet critique à l'endroit de l'institution. De leur côté, il semble que les musées d'art contemporain travaillent à accueillir ces travaux artistiques. Il est dit qu'ils cherchent à établir de nouveaux types de relation avec l'artiste et avec son travail et tentent de développer de nouvelles approches pour honorer la mémoire de l'art contemporain et incarner son archive (Semin, 2001).

Parmi les approches qui visent à faciliter l'entrée dans les collections et la présentation publique d'un art contemporain qui constitue, d'une part, un « *produit dérivé* » d'une

proposition artistique, ou qui, d'autre part, exprime des difficultés de conservation, nous entrevoyons que se développe une pratique optimisée de la documentation des pièces (Real, 2001; Hummelen, 2005; Wharton, 2005; Bénichou, 2010a; Couture, 2010). À la pratique traditionnelle de la documentation qui, de tout temps, participe au processus de muséalisation, s'ajoutent en effet de nouvelles dimensions qui répondent aux exigences singulières de l'art contemporain. L'usage de matériaux fragiles et méconnus, le recours à des techniques de création inédites, l'importance de la mise en vue et la création de pièces qui ne se destinent pas a priori au musée, obligent les professionnels à revoir le travail de cueillette, de traitement et d'utilisation des informations descriptives. Si, comme nous l'avons vu dans le chapitre premier, les artistes s'efforcent, de leur côté, de produire une documentation ou des prolongements matériels pour leurs propositions, le musée développe, de son côté, une documentation visant à favoriser la muséalisation de l'art contemporain.

Sous-entendu dans le titre du premier chapitre, littéralement énoncé dans l'intitulé du deuxième, c'est sous le thème du « *conflit* » qu'a été entreprise la discussion sur la création artistique des dernières décennies, ses multiples tentatives de redéfinition de l'objet d'art comme produit d'un travail de l'artiste et le devenir de cet objet dans les collections muséales. Le troisième chapitre jette les bases d'une résolution. Nous verrons que c'est autour des notions clés de documentation et de document que s'articule cette résolution.

CHAPITRE TROIS

LA DOCUMENTATION ET LE DOCUMENT COMME NOTIONS CLÉS

Dans la première section de ce troisième chapitre, nous interrogeons la notion de documentation, identifiée comme un domaine stratégique de la muséalisation de l'art contemporain, à la lumière des travaux de Jean Meyriat, pionnier des sciences de l'information et de la communication en France. Les bases de la notion posées, nous présentons la pratique traditionnelle de la documentation des objets qui se transforme au contact des propositions contemporaines.

Dans la seconde section du chapitre, nous définissons la notion de document à la lumière des SIC. Cet exercice constitue un enjeu important de la recherche puisqu'il s'agit de définir le document comme notion clé capable de problématiser l'entrée, dans les collections muséales, d'une catégorie de pratiques artistiques contemporaines et, plus largement, la muséalisation de cet art contemporain. Nous nous appuyons également sur la proposition de Jean Meyriat (Meyriat, 2001a). Toutefois, parce que cette recherche s'articule au carrefour des SIC, de la muséologie et des théories de l'art contemporain, nous anticipons la nécessité d'ouvrir la définition de Jean Meyriat à d'autres approches. Pour répondre à cette nécessité, nous recourons, dans un second temps, à la proposition d'un groupe de chercheurs appartenant à différents domaines d'expertise des sciences humaines et sociales, ainsi que des sciences et techniques de l'information et de la communication. Ce groupe est formé sur l'initiative du Centre national de la recherche scientifique (CNRS) et s'exprime sous le pseudonyme de Roger T. Pédaque (Pédaque, 2006)³⁹.

3.1 La notion de documentation

Selon le *Dictionnaire de l'information*, le terme « *documentation* » renvoie, comme de nombreux mots dont le suffixe est « *tion* », à un produit et à l'activité qui le constitue. La

³⁹ Le département des Sciences et technologies de l'information et de la communication du CNRS met en place, en 2002, une série de réseaux thématiques pluridisciplinaires (RTP) dans le but de mener une réflexion collective. Est fondé le réseau « *Documents et contenu : création, indexation, navigation* » (en abrégé RTP-DOC, qui nous donne le pseudonyme ou nom collectif de Roger T. Pédaque). Ce réseau, qui réunit plus de soixante chercheurs de domaines variés (mais c'est près de cent-soixante-quinze chercheurs qui sont inscrits sur la liste de discussion), travaille à l'élaboration d'une définition du document et du document numérique (Pédaque, 2006).

documentation est donc, d'une part, l'ensemble des documents et des informations rassemblés autour d'un sujet, d'un thème, d'une question de recherche ou d'un objet de musée. D'autre part, la documentation est l'activité de gestion, de transfert et de diffusion de ces documents et de ces informations (Cacaly, Le Coadic, Pomart et Sutter, 2008 : 79).

De la même manière pour Jean Meyriat, la documentation a deux définitions principales. D'une part, le terme désigne un « *ensemble de documents intentionnellement constitué* » de même que « *l'activité qui permet de construire cet objet* » (Meyriat, 2001c : 148). La documentation comme activité est donc « *un ensemble de techniques [...] mis en œuvre pour rassembler, classer, exploiter... des documents* » (Meyriat, 2001c : 148-149). Jean Meyriat lui reconnaît trois « *caractères* ».

Le premier caractère de la documentation est de « *se situer en aval de l'objet-document* », c'est-à-dire de « *supposer la préexistence du document* » (Meyriat, 2001c : 149). Par rapport à l'édition, par exemple, qui produit et distribue les documents, la documentation qui les rassemble, les traite et les met à la disposition d'utilisateurs, procède de la démarche inverse. En effet, explique Jean Meyriat, l'édition a pour point de départ l'écriture ou l'inscription d'une information sur un support (ce qui institue intentionnellement, nous le verrons, le document) et pour destination, la distribution de ce support à des destinataires. Inversement, la documentation s'amorce avec la demande d'une information provenant d'un utilisateur et se poursuit à travers la quête de documents qui fournissent cette information (Meyriat, 2001c : 150).

Deuxièmement, la documentation a un caractère fondamentalement « *utile* », c'est-à-dire que sont nécessairement « *utiles* » les informations scientifiques que la documentation rend disponibles. « *On demande l'information pour s'en servir* », écrit Jean Meyriat (Meyriat, 2001c : 149). Cette utilité des informations recueillies est durable quand l'information constitue un élément de savoir. Elle est, au contraire, périssable quand l'information ne sert qu'un moment (pensons aux prévisions météo).

Enfin, le troisième caractère de la documentation « *est qu'elle constitue un système techno-social* », c'est-à-dire un ensemble d'éléments (des personnes qui recherchent des informations, des documents et des outils qui traitent ces documents, des procédés et des savoir-faire techniques) reliés entre eux de façon à être interdépendants et agencés en vue d'atteindre un objectif qui est celui d'obtenir des informations (Meyriat, 2001c : 151). Ce

système régit les activités de la « *chaîne documentaire* » qui englobe la collecte de documents, l'extraction des données et des informations, la classification, le stockage, la récupération de ces données et la diffusion (Meyriat, 2001c : 151-152).

3.1.1 La documentation des objets de musée

La documentation des objets de musée recouvre l'ensemble des documents et des informations scientifiques collectés, puis rassemblés autour de ces objets dans le but de les identifier et de les décrire. Selon le Comité International pour la Documentation (CIDOC) qui opère sous l'égide de l'ICOM, la documentation doit répondre à quatre objectifs principaux (CIDOC, 1995 : 19). D'abord, la documentation vise à identifier les objets et à enregistrer leur localisation. Elle permet aussi d'« *assurer la sécurité* » physique et légale des objets en tenant à jour des informations justes sur leur état matériel, leur statut et leur appartenance à la collection. Troisièmement, la documentation a pour objectif de constituer et d'enrichir une archive des objets en accumulant des informations sur leur histoire de production, leur histoire de collectionnement et leurs déplacements. Enfin, la documentation a pour objectif de donner un « *accès physique et intellectuel* » aux objets en conservant sur ces derniers des informations visant à les localiser, mais surtout à les décrire et à les définir sous leurs différents aspects (usages, fonctions, significations, etc.) (CIDOC, 1995 : 19).

Une documentation soignée permet donc une bonne compréhension et une reconnaissance rapide de chacun des objets de la collection, de même qu'elle permet de brosser un portrait global de la collection. Elle facilite également la gestion et la conservation préventive des objets et la diffusion des informations sur la collection auprès des professionnels et des chercheurs externes (SMQ, 2006). Inversement, une documentation négligée met en péril la conservation des objets et réduit la possibilité de les mettre en valeur. « *Les objets n'ont plus de sens quand leur contexte est perdu* », écrit Stuart A. Holm (Holm, 1991: 3)⁴⁰. Selon *Le code de déontologie de l'ICOM pour les musées*, la documentation est envisagée comme participant de la « *protection des collections* » (ICOM, 2006 : point 2.20).

La documentation englobe une série d'activités successivement accomplies, qui vont de la collecte à l'utilisation des informations dans le cadre de projets d'exposition ou de publication. Stuart A. Holm répertorie cinq activités principales qui composent la

⁴⁰ Texte original : « *Objects become meaningless because their context is lost* ».

documentation. Chronologiquement acquittées, ces activités sont : 1) l'enregistrement temporaire de l'objet (création d'un dossier documentaire, amorce de la collecte documentaire, attribution d'un numéro d'inventaire temporaire), 2) l'acquisition de la pièce (attribution d'un numéro permanent, production d'une documentation légale), 3) le catalogage (organisation et stockage des informations qui identifient, décrivent, localisent la pièce suivant une structure et un vocabulaire standardisés), 4) l'indexation (choix de mots clés qui exposent les différents aspects de la pièce) et 5) la gestion des déplacements des objets entre les réserves, les ateliers de restauration et les salles d'exposition (Holm, 1991).

Si la documentation scientifique des objets de la collection (accessible au public, mais de manière restrictive) constitue un premier niveau de documentation, la documentation des bibliothèques, des centres de documentation, des photothèques, des médiathèques qu'hébergent et administrent les musées, correspond à un second niveau. Les structures de l'art contemporain ont des missions documentaires qui vont de l'aide à la médiation à la recherche universitaire en passant par l'archive (Nicol, 2001 : 20). Ces missions sont généralement guidées par les collections et les programmes d'expositions des structures. Y sont conservés des documents sur les artistes de la collection et sur leurs pratiques. Ces documents prennent de multiples formes : des catalogues aux URL de sites Internet, en passant par les livres, les films et une foisonnante littérature grise (« *bio-bibliographies* » non publiées, communiqués de presse, dépliants d'expositions, etc.) (Nicol, 2001 : 23).

3.2 La notion de document

Le document est une notion riche et complexe qui recouvre différentes définitions. Le terme « *document* » vient du latin « *documentum* », qui vient lui-même du verbe « *docere* », qui signifie « *enseigner* ». À compter du XVIII^e siècle et jusque dans les premières décennies du XX^e siècle, le document renvoie principalement à la notion d'enseignement, puis de renseignement et de preuve. Il désigne une source d'information authentique qui permet de soutenir une affirmation (Rey et Rey-Debove, 2001 : 753). Mobilisé dans moult disciplines comme l'histoire, l'ethnologie et la bibliothéconomie, le document apparaît également comme une notion clé dans les champs de la création contemporaine, de la muséologie et des SIC. C'est précisément parce qu'il articule un point de rencontre entre ces trois domaines que nous choisissons d'exploiter cette notion.

Dans le champ de la création contemporaine, le document entretient des rapports variés avec l'œuvre d'art. Le document s'inscrit, par exemple, au cœur du projet de désacralisation

de l'œuvre d'art tel que le conçoit Robert Klein (Klein, 1970). En conférant délibérément la qualité de document à leurs créations, des artistes rejettent la notion d'œuvre et les valeurs qui lui sont associées. Le document inspire également les artistes qui en transposent la forme ou les fonctions dans leur travail de création. L'idée d'un « *style documentaire* », selon l'expression de Walker Evans, d'abord attribué à la photographie, s'étend à l'ensemble des pratiques artistiques, remarque Cécile Dazord (Dazord, 2006 : 17). Les artistes contemporains imaginent en effet des dispositifs qui produisent de l'archive et développent des approches créatrices inspirées du domaine de l'archivistique comme la collection, la classification et l'inventaire (AICA, 1997; Putnam, 2002; Buskirk, 2003; Poinot, 2004). En somme, l'art contemporain est largement associé au document. S'enchevêtrent les territoires de l'œuvre et du document, de la création originale et de la copie, de la fiction et de la réalité, des fonctions esthétique et informative.

Dans le domaine de la muséologie, le document est également une notion clé. Il se présente principalement sous deux chapeaux. Suivant la typologie des documents muséaux de Georges-Henri Rivière, les « *documents primaires* » sont les objets de musée qui composent les collections et qui sont mis en valeur dans les expositions (Rivière, 1989 : 174). Ils sont les « *choses réelles* » (Rivière, 1989 : 174), c'est-à-dire les œuvres d'art ou les objets témoins qui, en quittant leur environnement naturel pour gagner l'espace muséal, perdent leur fonction originale, voire leur fonction pratique, et héritent d'un statut nouveau et d'un usage documentaire (Pomian, 1987; Van Mensch, 1990). Quant aux « *documents secondaires* », ils sont rassemblés autour des objets de musée ou des « *documents primaires* ». Ils ont pour principale fonction d'identifier ces derniers, de les décrire, de les interpréter et de les localiser. Ces « *documents secondaires* » et les informations scientifiques qu'ils contiennent composent la documentation des objets de musée.

Dans le domaine SIC, le document apparaît comme une notion importante autour de laquelle se développe le champ. C'est au début du XX^e siècle que les bases de la notion sont posées par les premiers théoriciens de la documentation, Paul Otlet (Otlet, 1989) et Suzanne Briet (Briet, 1951)⁴¹. Dans la deuxième moitié du siècle, sous l'impulsion des premiers chercheurs des SIC, Robert Escarpit (Escarpit, 1991) et Jean Meyriat (Meyriat, 2001a) notamment, la notion de document évolue d'une « *approche informationnelle et opératoire* »

⁴¹ Le *Traité de documentation* de Paul Otlet est paru pour la première fois à Bruxelles, aux Éditions Mundaneum, en 1934, alors que l'ouvrage de Suzanne Briet est paru en 1951, à Paris, aux éditions EDIT.

vers une approche plus « communicationnelle » (Couzinet, 2004)⁴². Ces dernières années, dans la foulée du développement massif des technologies numériques, la notion de document est à nouveau définie de manière à inclure le document numérique (Salaün, 2004; Salaün et Charlet, 2004; Pédaque, 2006).

3.2.1 Le document défini par les sciences de l'information et de la communication

Au tournant du XX^e siècle, la révolution industrielle entraîne une redéfinition de la documentation, de la gestion et de la diffusion de l'information. Avec l'accroissement de la production des sources et la transformation des besoins en information, le traitement documentaire devient un enjeu politique et économique important. L'intérêt se déplace de la bibliothèque au centre de documentation, du livre au dossier documentaire, de la source à l'information (Fayet-Scribe, 2000). Parallèlement, la multiplication et la diversification des supports d'information entraînent une redéfinition de la notion de document. Il s'agit en fait d'une généralisation : presque exclusivement associée à des textes écrits jusqu'à la fin du XIX^e siècle, la notion de document s'élargit pour intégrer de nouveaux supports. Dans son *Traité de documentation*, paru en 1934, Paul Otlet admet dans la catégorie « documents dits "substituts du livre" », les objets en trois dimensions, c'est-à-dire les « objets naturels », les « objets créés par l'homme », les « œuvres » et les « reliques » (Otlet, 1989 : 216-217).

À sa suite, Suzanne Briet inclut les êtres vivants. Dans son ouvrage de référence *Qu'est-ce que la documentation?*, elle définit le document comme « tout indice concret ou symbolique, conservé ou enregistré, aux fins de représenter, de reconstituer ou de prouver un phénomène ou physique ou intellectuel » (Briet, 1951 : 7). Selon sa célèbre proposition, une étoile, un galet et un animal ne sont pas des documents. Toutefois, les photographies des étoiles sont des documents, comme les pierres conservées dans les musées de minéralogie et l'antilope d'une espèce nouvelle qui vit dans un zoo (Briet, 1951 : 7).

En affirmant que la plante ou l'animal devient un document si et seulement s'il constitue une évidence tangible et un objet d'étude, Paul Otlet et Suzanne Briet soutiennent qu'il n'y a pas d'ontologie du document. Un passage du *Traité de la documentation* explicite cette posture :

⁴² *L'information et la communication : théorie générale* de Robert Escarpit est publié une première fois en 1976. Les textes rassemblés dans *Jean Meyriat, théoricien et praticien de l'information-documentation* (Meyriat, 2001a) auxquels nous référons sont : « De l'écrit à l'information : la notion de document et la méthodologie de l'analyse du document », publié dans *Inforcom 78*, premier congrès de la Société française des sciences de l'information et de la communication, en 1978; « Document, documentation, documentologie », publié dans *L'écrit et le Document. Schéma et schématisation*, en 1981.

[...] Les choses matérielles elles-mêmes (objets) peuvent être tenues pour documents lorsqu'elles sont érigées comme éléments sensibles, directs d'études ou de preuves d'une démonstration (Otlet, 1989 : 217).

Cette idée selon laquelle le document est constitué par un point de vue intentionnel est un apport essentiel à la définition de la notion. Elle se retrouve au cœur des définitions que proposent, par la suite, les théoriciens des SIC. Présentons, dans un premier temps, celle de Jean Meyriat.

3.2.1.1 Une conception bidimensionnelle du document (Jean Meyriat)

Travaillant à l'affirmation d'un champ d'études propre au document et à la documentation dès le milieu des années 1960, Jean Meyriat apporte une forte contribution à la compréhension du document et de ses fonctions. Selon le théoricien, le document possède deux « aspects » ou deux dimensions indissociables et essentielles (Meyriat, 2001b : 114). La première dimension est « matérielle » : le document est d'abord un support. En effet, le document :

[...] fixe de l'information; il est stable, et durable aussi longtemps que tout accident matériel, climatique ou autre, ne vient pas compromettre son intégrité; il se prête donc à des exploitations répétées, aussi nombreuses qu'on le veut, et à des vérifications sans limite dans le temps. Il est aussi reproductible; il est donc possible d'en établir autant de copies que l'on veut pour les transmettre où l'on veut tout en conservant la totalité des informations qu'il a apportées (Meyriat, 2001b : 117-118).

La deuxième dimension du document est « conceptuelle » : le document a un contenu (Meyriat, 2001b : 114). Contrairement aux premiers théoriciens de la documentation, qui s'intéressent d'abord à la matérialité du document, Jean Meyriat insiste sur le caractère déterminant de la dimension conceptuelle. L'information « est l'objet propre de la démarche documentaire » et le document, en tant que support « reproductible », occupe une position secondaire, voire subordonnée (Meyriat, 2001c : 156). La fonction informative du document est ainsi fondatrice :

[...] Considérer un objet comme document, c'est privilégier cette fonction [informative], [c'est] l'ériger en fonction principale, sans annuler les autres mais en les subordonnant à la première. La robe de paysanne bretonne qu'on a placée dans la vitrine d'un musée des arts populaires conserve ses fonctions de vêtement (fonction utilitaire, fonction esthétique...); mais en la plaçant dans une vitrine de musée on a privilégié la fonction informative (Meyriat, 2001b : 116).

Le tableau ci-dessous présente les paramètres de la proposition de Jean Meyriat, une conception bidimensionnelle du document.

Tableau 1 - Une conception bidimensionnelle du document (Jean Meyriat)

DIMENSION	DÉFINITION
matérielle	Le document a un support. Il est stable, durable, reproductible.
conceptuelle	Le document a un contenu. Il présente des informations.

À partir de cette proposition, Jean Meyriat interroge plus en profondeur la dimension conceptuelle du document. À la suite des premiers théoriciens de la documentation, ce dernier reconnaît l'intentionnalité qui fonde le document. Il écrit :

[...] S'il n'a pas été créé comme tel, l'objet peut devenir document du fait de celui qui y cherche de l'information, c'est-à-dire qui lui reconnaît une signification, l'érigant ainsi en support de message (Meyriat, 2001c : 145).

Conséquemment, pour Jean Meyriat, la question de l'utilisation apparaît centrale. C'est l'« utilisateur » qui désigne ou qui « fait » le document (Meyriat, 2001c : 147). Inversement, le document cesse d'être un document quand plus personne ne lui reconnaît sa fonction informative. L'objet continue de supporter des données qui pourront éventuellement être reconnues et activées comme informations.

À ce propos, Jean Meyriat introduit une nuance. Si c'est l'utilisateur qui ultimement institue le document, il faut reconnaître que les processus de communication supposent un émetteur et un récepteur et que, par conséquent, « l'un et l'autre ont l'initiative dans l'identification de l'objet transmis comme support de message et dans l'attribution d'une signification au message » (Meyriat, 2001b : 115). Des documents peuvent donc être institués tantôt par un émetteur, tantôt par un récepteur. À ces deux processus, Jean Meyriat associe deux types de documents. Ainsi, il y a d'un côté les « documents par intention », fabriqués dans le but premier de communiquer une information. Ce sont, par exemple, les lettres, les tableaux statistiques, les affiches publicitaires, les dépliants promotionnels. De l'autre côté, il y a les « documents par attribution » qui présentent d'autres fonctions primaires, mais qui éventuellement assument une fonction informative, précisément au moment où un utilisateur les considère comme sources d'informations. Jean Meyriat donne pour exemple les objets conservés et exposés dans les musées qui présentent des fonctions pratiques ou esthétiques (Meyriat, 2001b : 115-116).

Le théoricien remarque que les objets identifiés comme documents, qu'ils le soient intentionnellement ou par attribution, possèdent plusieurs fonctions. La « fonction de transfert

de l'information » est principale, mais elle n'est qu'une fonction parmi d'autres (Meyriat, 2001b : 116). Dans un même ordre d'idées, les documents peuvent avoir « *successivement plusieurs fonctions informatives* », c'est-à-dire qu'ils peuvent demeurer le même objet (le même support matériel), mais constituer des documents différents (Meyriat, 2001b : 117). C'est encore l'idée de l'utilisateur, qui institue le document, qui est ici affirmée.

Jean Meyriat ne propose pas explicitement une conception tripartite du document, mais il brosse les contours d'une troisième dimension qui émerge de la dimension conceptuelle. Comme nous l'avons souligné, le théoricien compte parmi ceux qui font évoluer la notion de document d'une approche informationnelle et opératoire vers une approche communicationnelle. Dans sa plus simple expression, le document est « *un objet qui supporte de l'information et qui sert à la communiquer* » (Meyriat, 2001b : 114). Ainsi, en plus d'être un support qui met à disposition de l'information, le document apparaît comme un vecteur de communication. Nous verrons que cette dimension communicationnelle introduit la question du statut et du rôle du document dans les relations entre producteurs et récepteurs de messages. Elle est explicitement identifiée par les chercheurs du CNRS que nous citons ci-dessous.

3.2.1.2 Une conception tripartite du document (Roger T. Pédaque)

Dans le cadre des travaux visant à mettre en évidence les transformations du document qu'entraîne son passage au numérique, les chercheurs du département des Sciences et technologies de l'information et de la communication du CNRS et leurs collègues du réseau de travail, tous réunis sous le nom collectif de Roger T. Pédaque, proposent une conception tripartite du document (Pédaque, 2006 : 27-78). Ils définissent le document par le biais de trois entrées, chacune de ces entrées étant comprise comme une dimension dominante et non exclusive. Suivant différents points de vue disciplinaires, le document peut donc être vu, préférentiellement, comme une forme ou un support, comme un signe ou un contenu, et enfin comme un médium ou un vecteur de communication. Le document constitue donc un « *contrat de lecture* » qui repose sur un support, un texte et une légitimité (Pédaque, 2006 : 77).

Ce partage en trois dimensions ne suppose pas de hiérarchisation déterminée. Contrairement à la définition de Jean Meyriat, qui repose sur un rapport hiérarchique entre contenu et support, la définition de Roger T. Pédaque place sur un même plan les trois dimensions du document (Pédaque, 2006 : 33). C'est le point de vue et le contexte dans

lequel ce point de vue est engagé, qui déterminent l'importance d'une dimension par rapport à une autre. Présentons, de manière plus approfondie, ces trois dimensions.

Le document peut d'abord être vu comme un support. À l'instar de Jean Meyriat, Roger T. Pédaque affirme que la matérialité, ou plus précisément le « *support* », constitue une caractéristique fondamentale du document. Le document est une « *inscription repérable* » dont on peut identifier les frontières spatiales et temporelles. Il est régi par « *des règles de mise en forme plus ou moins explicites, qui matérialisent un contrat de lecture entre un producteur et un lecteur* » (Pédaque, 2006 : 34). Le document est perçu et il est lisible.

Le document peut également être compris comme un « *signe* », un « *objet signifiant* », un « *porteur de contenu* ». De ce point de vue, le support du document devient alors accessoire ou secondaire. « *L'important est le contenu, matérialisé par l'inscription, qui est porteur de sens* », écrit Roger T. Pédaque. « *Le sens, lui-même se construit par rapport au contexte de production et de diffusion du document qui va conditionner l'interprétation du contenu* » (Pédaque, 2006 : 49-51). Le document est un « *texte construit* ». Cette dimension intellectuelle du document fait écho à la dimension conceptuelle du document qu'énonce Jean Meyriat.

Enfin, le document peut être compris comme un « *médium* », un « *vecteur de message* », un « *élément tangible d'une communication entre des personnes humaines* ». Le document donne un statut à une information. Il « *est porté par un groupe social qui le suscite, le diffuse, le sauvegarde et l'utilise. [...] C'est un discours dont la signature le rattache à un auteur* » (Pédaque, 2006 : 61-63). Le document a ainsi une fonction sociale. Cette dimension est particulièrement importante dans les domaines de l'édition, de l'archivistique, de l'histoire, de la sociologie, du droit, des sciences de la communication et des sciences de la gestion, remarque Roger T. Pédaque. Il est utilisé pour « *la régulation des sociétés humaines en assurant une communication et une pérennisation de la norme et des connaissances nécessaires à leur survie ou leur continuité* » (Pédaque, 2006 : 64). Le document est inscrit dans une relation organisée et significative avec d'autres documents. Jean Meyriat n'attribue pas explicitement cette dimension au document, mais il la lui reconnaît à travers sa définition de la documentation, comprise comme système technosocial auquel participent, au premier plan, les documents (Meyriat, 2001c : 151).

Dans le tableau ci-dessous, est résumée la conception tripartite du document de Roger T. Pédaque. Il s'agit d'une reproduction fidèle d'un tableau intitulé « *Comment se construit le document* », présenté dans un article de Jean-Michel Salaün, représentant du réseau (Salaün, 2004 : 16).

Tableau 2 - Une conception tripartite du document (Roger T. Pédaque)

	DÉFINITION	CARACTÉRISTIQUE	IDENTITÉ
PERCEPTION	une inscription repérable	identifiable, lisible	au-delà du silence
INTELLECT	un texte construit	compréhensible, interprétable	au-delà du sensible et du confus
SOCIAL	une référence partagée	appropriable, crédible, critiquable	au-delà de l'intime et de l'éphémère

3.2.2 Construire le concept opératoire de document

Nous retenons, dans le cadre de cette thèse, une définition du document issue des SIC. Nous favorisons une conception tridimensionnelle du document, c'est-à-dire que le document est à la fois composé d'un support et d'un contenu et constitue une référence partagée. En d'autres mots, le document est matériel, il contient et pourvoit des informations qui sont utiles et il appartient à un système techno-social qui lui reconnaît sa valeur de document. Cette conception tripartite dispose d'un avantage pour cette recherche du fait qu'elle place, sur un pied d'égalité, les différentes dimensions du document. Peuvent être ainsi posés comme documents, des objets que l'on considère d'abord pour leurs qualités matérielles, l'importance de leur support et de leur histoire de production. De la même manière que peuvent être posés comme documents, des objets que l'on considère d'abord, non pas pour leur support, mais pour leur contenu. Enfin, dans la mesure où cette thèse constitue une réflexion sur la pérennité d'œuvres contemporaines, peuvent être reconnus comme documents, des objets que l'on considère en premier lieu pour leur qualité de médium ou d'« *élément tangible d'une communication* » au-delà du temps et des personnes.

À cette conception tripartite, nous retenons également trois caractères du document que met en évidence Jean Meyriat. Ces trois caractères ne constituent pas des dimensions du document; elles éclairent ou définissent plutôt les conditions de reconnaissance ou de production du document. Ainsi, nous retenons d'abord que tout support peut être ou peut devenir un document : les papiers administratifs, les enregistrements, les fiches descriptives des objets de musée, comme les résidus de performance. Deuxièmement, nous posons que

c'est l'utilisateur qui fait le document en le considérant comme une source d'informations. Cette règle n'empêche pas que des documents puissent être définis par « *intention* », c'est-à-dire produits dans le but premier d'informer, de contenir des informations utiles, et que d'autres soient dits par « *attribution* », c'est-à-dire reconnus comme documents au moment où un utilisateur les considère. Enfin, nous disons qu'un même support matériel peut être à la fois ou successivement plusieurs documents, c'est-à-dire que le document peut pourvoir différentes informations, dépendamment des questions qui lui sont adressées.

Explorer le domaine stratégique de la documentation

Si nous avons affirmé dans le premier chapitre que la documentation, comprise comme prolongement matériel de pratiques contemporaines, laisse présager un espace de discussion, si nous avons noté dans le deuxième chapitre que la documentation muséale de ces mêmes pièces contemporaines, qui passent la frontière du musée, confirme cet espace de discussion, il apparaît que la documentation définit un domaine stratégique de la muséalisation et circonscrit une problématique de recherche que nous proposons d'explorer.

Dans cette thèse, nous souhaitons observer comment des travaux artistiques deviennent des objets de musée; comment s'opère le passage ou la transformation d'une proposition artistique qui a une durée, qui est attachée à un contexte spatiotemporel spécifique ou qui se régénère à chaque mise en vue, en une proposition qui répond de manière positive à l'économie du musée. En somme, comment un travail, qui éprouve ou redéfinit les caractères de l'objet traditionnel, est accueilli au sein d'une institution qui a développé et a normalisé ses activités autour de cet objet traditionnel. Ce qui est au cœur de cette recherche, c'est le passage concret d'une proposition artistique qui déprécie les qualités de l'objet classique vers un travail qui les revalorise ou qui, d'une façon ou d'une autre, trouve une place au sein du musée. C'est également le travail de rétention, de la transposition ou de la production de l'information perdue dans l'acte de séparation, puis prétendument retrouvée dans celui de la documentation, qui nous intéresse.

Nous proposons d'approfondir, dans le cadre d'une première enquête de terrain, la question des défis de la muséalisation de l'art contemporain et des stratégies que développent les artistes et les professionnels des musées, ensemble ou chacun de leur côté, pour relever ces défis. Nous comptons également observer la question de la présence, dans les collections muséales, des propositions artistiques contemporaines qui ne s'y destinent pas a priori. C'est en explorant la question de la documentation des pièces que nous

proposons de mener cette première enquête. En effet, la documentation apparaît comme un fil conducteur pertinent pour mener cette recherche et conceptualiser, éventuellement, autour du document, des outils d'analyse. Au terme de cette première enquête, nous formulons la problématique de cette recherche et une hypothèse de travail. Quant au document défini plus haut comme notion clé capable de problématiser la question de la muséalisation de l'art contemporain, nous y revenons dans la conclusion du chapitre quatre, de même que dans le chapitre cinq, dans lesquels est annoncé puis construit, le concept opératoire de « *face documentaire* ».

CHAPITRE QUATRE

FOCALISER LA PROBLÉMATIQUE AUTOUR DE LA QUESTION DE LA DOCUMENTATION

L'un des défis de la recherche en muséologie et en sciences de l'information et de la communication est de « *découper* » l'objet de recherche. « *Découper* » l'objet de recherche suppose que l'on privilégie un objet taillé sur mesure à la faveur d'un objet « *prédécoupé* » qui serait « *déjà accompagné de connaissances* » (Davallon, 2004). Pour éclairer cet objet « *problématisé* », mais encore inconnu, un autre défi appelle le chercheur. Ce dernier doit, en effet, faire le choix d'une méthode ou d'une combinaison de méthodes d'investigation pertinentes, de même qu'il doit développer progressivement une méthodologie d'analyse appropriée pour traiter d'un objet de recherche singulier et complexe. Dans le cadre de cette recherche, ce travail s'est effectué à la lumière de deux enquêtes qualitatives successives. Nous présentons dans ce chapitre les modalités de la première enquête.

Le travail a débuté en France, à l'automne 2006, et s'est poursuivi au Québec, à l'automne 2007 et à l'hiver 2008. Il a également connu une extension de trois semaines, en France à l'automne 2008⁴³. Cette première enquête avait pour objectif général de préciser et de focaliser la problématique de cette recherche, c'est-à-dire de confirmer sa pertinence et sa faisabilité, d'affiner ses questions et ses hypothèses et d'envisager une méthodologie et un corpus d'étude. Elle se structure autour de quatre objectifs spécifiques.

Dans un premier temps, nous avons voulu interroger les défis et les stratégies de la documentation de l'art contemporain. Nous avons cherché à identifier les difficultés que rencontrent les professionnels appelés à documenter des pièces contemporaines, de même que les moyens ou les outils développés par ces derniers, pour relever ces difficultés. Nous avons souhaité évaluer les discours que tiennent les professionnels qui œuvrent dans les FRAC, les petits, moyens et grands musées d'art français et québécois à la lumière de la littérature relative à ce sujet.

⁴³ Les premières investigations ont amené à reconnaître le FRAC Lorraine comme une structure pertinente pour cette recherche. En effet, l'un des axes de la collection explore le thème des « *limites de la collection* » et c'est à travers un corpus d'œuvres issues de performances que la réflexion sur ce thème est menée (Frac Lorraine, [2009] : 7). Ce sont les recherches au FRAC Lorraine qui ont eu lieu à l'automne 2008.

Dans un deuxième temps, l'enquête a été l'occasion de se familiariser avec les outils documentaires qu'emploient les professionnels des musées et des FRAC. Notre objectif était d'identifier les possibilités et les limites qu'offrent les bases de données des collections, les fiches descriptives des pièces et les dossiers d'œuvres dans le traitement des informations relatives aux objets de musée. Mieux connaître les outils nous apparaissait essentiel pour l'élaboration d'une problématique plus étoffée et pour la conduite du travail de recherche à venir.

Dans un troisième temps, nous avons voulu interroger la présence, dans les collections, des différentes pratiques artistiques qui se déroulent dans le temps ou qui s'inscrivent dans un contexte de création spécifique. En postulant que ces pratiques présentent une forme de résistance au processus traditionnel de muséalisation, la question de la présence de ces pratiques dans les collections apparaissait légitime. Nous entendons par « *présence* », la représentation de ces pratiques dans les collections muséales (sont-elles représentées?), de même que leur forme matérielle (comment se matérialisent-elles?). En arrière-plan, c'est également la question de la dénomination de ces pratiques ou de ces objets (comment sont-ils nommés?) et la question du statut (parle-t-on d'œuvres ou de produits dérivés?) qui ont été sondées. Chacune des trois activités a permis d'explorer la question de la présence.

Enfin, cette enquête avait, pour quatrième objectif, l'identification de cas d'étude pertinents pour la recherche et l'affirmation de leurs critères de sélection. Le travail de terrain devait éventuellement guider la composition d'un corpus approprié correspondant à des cas critiques exemplifiant les questions posées : comment des pratiques artistiques éphémères, qui s'inscrivent dans un espace-temps spécifique et qui ne s'incarnent pas dans un objet déterminé et permanent, deviennent-elles des objets de musée? Quelles stratégies les artistes et les professionnels mettent-ils en place pour opérer cette muséalisation? Quels rôles joue, dans ce processus, la documentation?

Pour répondre à ces questions, nous avons mené trois investigations. Dans un premier temps, des entretiens avec des professionnels des musées et un collectionneur ont été réalisés. Dans un deuxième temps, nous avons procédé à une cueillette et une analyse de documents. Ont d'abord été consultées les bases de données de collections muséales et les fiches descriptives de pièces répertoriées dans ces dernières. Puis, ont été examinés des dossiers d'œuvres papier, conservés dans les structures. Si ces trois investigations ont été déterminées et préparées successivement, elles ont, dans les faits, été accomplies

parallèlement. Dans les sections qui suivent, nous présentons tour à tour ces trois investigations. Pour chacune, nous énonçons les modalités d'échantillonnage, nous rappelons les objectifs spécifiques et nous présentons nos observations. Nous discutons aussi de la validité des résultats et des limites des investigations. En conclusion, nous entrevoyons les objectifs et les paramètres d'une deuxième et dernière enquête.

4.1 Interroger les professionnels des musées et des FRAC

L'entretien est une technique d'enquête qui permet au chercheur en muséologie et en sciences de l'information et de la communication d'obtenir des informations en relation avec le sujet de son investigation auprès de professionnels et de spécialistes qui œuvrent dans ce domaine. À ce stade de la recherche, bien que nous ayons en tête quelques pistes de travail, nous ne disposons que d'une connaissance approximative des difficultés, des méthodes et des exigences de la documentation de l'art contemporain dans un musée spécialisé. C'est pour cette raison que nous avons choisi la méthode de l'entretien semi-directif qui constitue l'approche la plus pertinente pour « *approfondir* » un ensemble de questions (Ghiglione et Matalon, 1998). Contrairement à l'entretien libre et à l'entretien directif ou standardisé, l'entretien semi-directif a l'avantage de structurer la discussion entre l'enquêteur et l'enquêté, tout en offrant la souplesse nécessaire à l'approfondissement de questions pertinentes, voire à l'exploration de thèmes connexes. L'entretien semi-directif est supporté par un schéma d'entretien, essentiellement composé de thèmes principaux et secondaires que nous avons abordés dans le cadre des discussions, dans l'ordre ou dans le désordre, suivant et corrigeant au besoin, le fil des conversations. Le plan des entretiens et une série de questions se trouvent en annexe (appendice A).

4.1.1 Une diversité de professionnels, en France et au Québec

Nous envisageons la documentation de l'art contemporain comme une tâche partagée qui ne relève pas de la seule responsabilité des documentalistes et des archivistes des collections. C'est dans cette perspective que nous avons choisi de rencontrer une diversité de professionnels des musées : des documentalistes et des archivistes de collection, mais également des conservateurs et des régisseurs d'œuvres auxquels il est respectivement prêté une connaissance critique et historique des pièces et une connaissance technique.

Dans un premier temps, à partir des sites Internet de différentes structures, nous avons rassemblé les coordonnées d'un ensemble de musées d'art contemporain, de FRAC, de

musées d'art moderne et de musées de beaux-arts qui accueillent des collections d'art contemporain, en France et au Québec⁴⁴. Onze structures, situées dans les régions Provence-Côte d'Azur, Languedoc-Roussillon, Midi-Pyrénées, Rhône-Alpes et Aquitaine ont été identifiées. Par ailleurs, nous avons retenu le MNAM du Centre Pompidou compte tenu de la place majeure que cette institution occupe en France, ainsi que deux autres structures également sises dans la région de Paris⁴⁵. Au Québec, nous avons sélectionné les trois principaux musées d'art. Au total, dix-sept structures, soit quatorze en France et trois au Québec, ont été identifiées.

Par téléphone et par courriel, nous avons d'abord sollicité des entretiens auprès des conservateurs et des documentalistes ou des archivistes, puis des attachés de conservation, des conservateurs adjoints et des régisseurs d'œuvres. Au total, quatorze professionnels ont accepté de nous rencontrer. Si un conflit d'horaire a empêché de discuter avec un régisseur d'œuvres des Abattoirs et une conservatrice du Musée d'art contemporain du Val-de-Marne (MAC/VAL), douze professionnels (parfois plus d'un dans une même structure) ont participé à un entretien d'une durée d'une heure environ. Nous avons donc recueilli les commentaires de quatre conservateurs ou directeurs de structures (Musée d'art moderne et d'art contemporain de Nice (MAMAC), Musée d'art contemporain de Marseille (MAC), FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur (FRAC P.A.C.A.) et Musée national des beaux-arts du Québec (MNBAQ)), cinq documentalistes, archivistes ou attachés de conservation (CAPC musée d'art contemporain de Bordeaux (CAPC), MNAM, Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM), MNBAQ et MACM) et trois régisseurs d'œuvres (deux à l'Espace de l'art concret (EAC) et un au FRAC P.A.C.A.)⁴⁶. À ces professionnels des musées et des FRAC, s'est ajouté un collectionneur français d'art conceptuel, aussi critique d'art et commissaire d'exposition. Ci-dessous sont présentés la liste exhaustive des structures ciblées et l'échantillon des entretiens que nous commentons plus bas.

⁴⁴ En France, ont été laissés de côté les musées de beaux-arts de manière à cibler les collections d'art contemporain les plus importantes.

⁴⁵ C'est l'accessibilité qui a guidé la sélection. Dans la mesure où nous comptons rencontrer un ou plusieurs professionnels du MNAM, nous avons souhaité profiter de notre passage à Paris pour interviewer des professionnels d'autres musées de la région.

⁴⁶ Au moment de la réalisation de l'entretien, celui que nous identifions comme le directeur du FRAC P.A.C.A. n'y travaillait plus depuis un an. L'entretien a porté sur son expérience en tant que directeur et conservateur de la structure. Nous avons voulu rencontrer ce dernier, car c'est à lui que l'on doit la politique d'acquisition qui a guidé les achats et les dons du FRAC P.A.C.A. dans les années 1990 et 2000, une politique favorable aux « *œuvres projets* » et aux « *œuvres évolutives* » qui peuvent intéresser cette recherche (Mangion, 2005). Notons, en outre, que son successeur à la tête du FRAC P.A.C.A. a refusé de nous accorder un entretien.

Tableau 3 - Structures ciblées pour un ou des entretien(s)

STRUCTURE	RÉGION	VILLE	RÉPONSE POSITIVE(?)
FRANCE			
Collection Lambert ⁴⁷	P.A.C.A.	Avignon	non
Musée d'art contemporain de Marseille		Marseille	oui
FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur		Marseille	oui (2)
Espace de l'art concret / Donation Albers-Honeger		Mouans-Sartoux	oui (2)
Musée d'art moderne et d'art contemporain de Nice		Nice	oui
Carré d'Art – Musée d'art contemporain	Languedoc-Roussillon	Nîmes	non
FRAC Languedoc-Roussillon		Montpellier	non
Les Abattoirs	Midi-Pyrénées	Toulouse	(oui)
Musée d'art contemporain de Lyon	Rhône-Alpes	Lyon	non
FRAC Rhône-Alpes / Institut d'art contemporain		Villeurbanne	non
CAPC musée d'art contemporain de Bordeaux	Aquitaine	Bordeaux	oui
Musée national d'art moderne / Centre Pompidou	Île-de-France	Paris	oui
Musée d'art moderne de la ville de Paris		Paris	non
Musée d'art contemporain du Val-de Marne		Vitry-sur-Seine	(oui)
QUÉBEC			
Musée d'art contemporain de Montréal	Montréal	Montréal	oui
Musée des beaux-arts de Montréal		Montréal	oui
Musée national des beaux-arts du Québec	Québec	Québec	oui (2)

⁴⁷ Bien qu'elle ne soit ni musée, ni FRAC, mais bien collection privée, nous avons retenu la Collection Lambert pour son accessibilité (elle a pignon sur rue au centre-ville d'Avignon où nous résidons).

Tableau 4 - Échantillon des entretiens

STRUCTURE	TITRE PROFESSIONNEL	DATE DE L'ENTRETIEN	LIEU	SUPPORT À L'ENTRETIEN	ENREGISTRÉ?	PSEUDONYME ⁴⁸
FRANCE						
Espace de l'art concret	régisseur et médiateur	16 octobre 2006 ⁴⁹	bureau et salle d'expo	dossiers et œuvres	oui	régisseur 1
	régisseur		salle d'expo	pièces exposées		régisseur 2
Musée d'art moderne et d'art contemporain de Nice	conservateur	18 octobre 2006	bureau	albums de photos et catalogues	oui	conservateur 1
FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur	régisseur	8 novembre 2006	bureau	dossiers	non	régisseur 3
	directeur	8 mars 2007	bureau		oui	conservateur 3
Musée d'art contemporain de Marseille	conservateur adjoint	10 novembre 2006	bureau		oui	conservateur 2
CAPC musée d'art contemporain de Bordeaux	attaché de conservation, responsable des collections	17 novembre 2006	centre de doc		oui	documentaliste 1
Musée national d'art moderne / Centre Pompidou	documentaliste	7 octobre 2009 ⁵⁰	bureau	base de données	oui	documentaliste 5
	collectionneur, critique d'art et commissaire d'exposition	20 novembre 2006	bureau	dossiers et pièces exposées	oui	collectionneur
QUÉBEC						
Musée national des beaux-arts du Québec	documentaliste	4 octobre 2007	bureau		non	documentaliste 2
	conservateur	4 et 12 octobre 2007 ⁵¹	bureau et café		oui	conservateur 4
Musée des beaux-arts de Montréal	archiviste des collections	9 octobre 2007	bureau		oui	documentaliste 3
Musée d'art contemporain de Montréal	documentaliste	6 février 2008	bureau		non	documentaliste 4

⁴⁸ Le pseudonyme est déterminé en fonction de la famille professionnelle (conservateur, documentaliste, régisseur) et de l'ordre chronologique des rencontres.

⁴⁹ Un seul entretien est réalisé à l'Espace de l'art concret : les deux professionnels de la structure y participent simultanément (le régisseur 2 se joint plus tard à la discussion).

⁵⁰ C'est le 7 octobre 2009 que la documentaliste a accepté de donner un entretien et a permis que celui-ci soit enregistré. À quelques reprises auparavant, à l'hiver et au printemps 2007, de même qu'à l'automne 2008, nous avons eu quelques discussions avec cette dernière autour des mêmes questions de la documentation des pièces.

⁵¹ Une première rencontre a lieu le 4 octobre 2007 à Québec. L'entretien se poursuit à Montréal, le 12 octobre 2007.

Chacun des entretiens a été introduit par une courte présentation du sujet de la recherche (la documentation de l'art contemporain et plus largement sa muséalisation), des méthodes et des critères de l'échantillonnage, des modalités de recueil des données (enregistrement à l'aide d'un magnétophone) et de la durée de l'entretien (une heure environ). Nous avons également énoncé les règles déontologiques associées à l'enquête, principalement relatives à l'anonymat des professionnels interviewés et à l'utilisation probable du verbatim des entretiens.

Tous les entretiens ont été réalisés dans les structures où travaillent les professionnels. Ces derniers nous ont reçus dans leur bureau de travail, à l'exception de l'attaché de conservation du CAPC qui nous a plutôt accueillies dans le centre de documentation du musée. Quant aux régisseurs de l'EAC et à la conservatrice du MNBAQ, les entretiens se sont déroulés dans deux lieux successifs : d'abord, dans le bureau de chacun, puis dans les salles d'exposition pour les premiers, dans un café de Montréal pour la deuxième.

Quelques professionnels et spécialistes ont eu recours à des documents pour supporter leurs propos. La conservatrice du MAMAC a utilisé des albums de photographies documentaires et des catalogues d'exposition. Les documentalistes du MNBAQ et du MNAM ont eu recours à la base de données des collections, alors que le collectionneur s'est appuyé sur quelques archives personnelles et des pièces de sa collection. Enfin, le régisseur du FRAC P.A.C.A. et l'un des régisseurs de l'EAC ont utilisé des dossiers d'œuvres. Les deux régisseurs de cette dernière structure ont également eu recours à des pièces exposées dans les salles d'exposition. Sur les douze professionnels rencontrés, neuf ont accepté que l'entretien soit enregistré.

4.1.2 Connaître les défis de la documentation et interroger la présence

Les entretiens avaient pour objectif d'interroger, d'une part, les défis et les stratégies que rencontrent et développent les professionnels des musées appelés à documenter les pratiques contemporaines en général, et d'autre part, la présence, dans les collections, de propositions qui s'inscrivent dans une durée ou dans un contexte spécifique. Ils visaient également à mieux connaître les outils de documentation et à identifier des pièces pertinentes pour la recherche. Un plan a été rédigé. Pour guider ou relancer les échanges, ont également été formulées une dizaine de questions. Les deux thèmes principaux de la « *documentation* », mais également de « *l'exposition* » des pièces ont orienté les discussions. Ont été proposées des questions comme : avez-vous déjà été confronté à des

problèmes d'archivage ou de documentation d'œuvres contemporaines? Comment abordez-vous ces problèmes?

Au départ, nous avons délibérément fait le choix, dans les entretiens, de ne pas désigner une forme artistique spécifique, comme la performance ou l'art conceptuel, de manière à ne pas imposer aux interlocuteurs nos propres représentations et catégorisations esthétiques. Nous avons voulu voir émerger les représentations et les expériences personnelles des professionnels, liées aux spécificités de leurs collections. Quand nous leur parlons de « défis » ou de « difficultés » liés à la documentation de l'art contemporain, de quelles pratiques, de quelles pièces parlent-ils? Et comment en parlent-ils?

Ensuite, nous avons abordé plus directement la question de la présence des propositions contemporaines qui ont une durée ou qui s'inscrivent dans un contexte spécifique. Une question comme : « *y a-t-il dans la collection, sous une forme ou une autre, des œuvres éphémères, des œuvres qui n'ont pas de matérialité permanente ou que l'on associe à un événement ou à un contexte spécifique?* » a relancé la discussion. Nous avons voulu vérifier si les professionnels accordent une importance significative aux processus de création. Désignent-ils ces pièces comme des traces, des manifestations secondes ou, au contraire, comme des œuvres d'art à part entière? Marquent-ils aisément la frontière entre ce qui relève de l'œuvre et ce qui relève d'une extension documentaire?

Comme il s'agit d'entretiens semi-directifs, nous avons suivi les propos des professionnels des musées, c'est-à-dire que nous avons accepté d'approfondir les questions qui portent sur un aspect précis d'une pièce d'une collection ou sur une difficulté particulière de documentation ou d'exposition. Acquis à travers des lectures, la consultation des sites Internet des structures ou dans le cadre d'entretiens antérieurs (l'entretien avec le directeur du FRAC P.A.C.A. jouit, par exemple, des informations obtenues du régisseur de la structure), une connaissance préalable et relative des collections nous a permis de relancer les discussions sur des pièces choisies de la collection. Ci-dessous, quelques observations.

4.1.3 Une documentation nécessaire et spécifique pour chaque pièce

Pour plusieurs professionnels, la documentation est associée à une aide pédagogique destinée au visiteur (conservateur 1; conservateur 2; conservateur 3; régisseur 1). La documentation réfère également aux archives des activités du musée. Des professionnels ont affirmé qu'ils documentent les expositions temporaires, les montages des expositions

(notamment ceux qui sont coordonnés par les artistes) et les prestations ou les performances des artistes à l'occasion d'une exposition, d'un vernissage ou d'un évènement (conservateur 1; régisseur 1). Il arrive que cette documentation, qui prend généralement la forme de photographies ou de vidéos, soit exposée, ont confirmé les professionnels. Dans « *un but didactique* », a dit une conservatrice (conservateur 1).

La documentation de l'art contemporain est cependant presque essentiellement associée à une ressource technique consacrée à la mise en vue des pièces. C'est sans surprise que nous avons constaté que pour tous les professionnels rencontrés, la documentation de l'art contemporain présente des difficultés importantes. Sans que nous n'ayons abordé explicitement la question, les conservateurs, les documentalistes et les régisseurs ont d'abord évoqué, exemples concrets à l'appui, des difficultés de conservation préventive, de restauration et d'exposition. À travers l'énonciation de ces difficultés, puis à travers un discours plus explicite sur les pratiques documentaires, nous avons entrevu le rôle et l'importance qu'ils accordent ou n'accordent pas à la documentation.

Dans les entretiens, les professionnels ont souligné que les difficultés liées à la muséification de l'art contemporain résultent de la diversité des techniques et des supports de l'art contemporain, comme de la fragilité des matériaux qui demandent, aux professionnels, le renouvellement continu de leurs connaissances et de leurs savoir-faire. Un attaché de conservation, anciennement régisseur d'œuvre et commissaire d'exposition au sein du même musée, a affirmé que l'art contemporain est nécessairement associé à des difficultés de toutes sortes :

[...] j'ai été confronté à tout un tas de problèmes, qui sont à la fois des problèmes de restauration, des problèmes de conservation, d'exposition d'art contemporain [...]. C'est vrai que de manière globale, à chaque fois qu'on est confronté à l'art contemporain, on est confronté à de nouveaux problèmes (documentaliste 1).

Outre la difficulté de restaurer les pièces fragiles, c'est l'impossibilité de retrouver dans le commerce des éléments manquants ou endommagés qui placent les professionnels devant des défis importants auxquels peu de solutions satisfaisantes semblent pouvoir être apportées. Par exemple, ce même attaché de conservation a raconté que des piscines d'enfants abîmées, qui composent le dispositif central d'une pièce de la collection, ne peuvent être ni facilement restaurées, ni aisément remplacées, car elles ne sont plus distribuées dans leur modèle d'origine (documentaliste 1). Aussi, un conservateur a évoqué la difficulté de définir les droits d'auteur d'une pièce de la collection qui engage un grand

nombre d'artistes, de même que l'impossibilité de bâtir un « *contrat d'artiste* » pour encadrer sa diffusion (conservateur 3).

À l'instar des discours énoncés dans la littérature, l'exposition de l'art contemporain génère aussi des difficultés quand les pièces sont complexes et que leur installation présente des défis techniques. Une documentaliste a comparé les œuvres traditionnelles et les installations qui mettent nécessairement en jeu un plus grand nombre de paramètres qu'il faut respecter. Face à ces difficultés, elle a noté l'importance du domaine de la documentation et l'obligation d'obtenir un maximum d'informations :

[...] les œuvres deviennent de plus en plus complexes. Avant, c'était des tableaux ou des dessins, ou des sculptures. Vous la posez et il n'y a pas de problème. Maintenant, ce sont des installations et vous avez besoin d'un maximum d'informations [pour les exposer correctement] et vous ne les avez jamais toutes au moment où il faut (documentaliste 5).

Le travail de documentation demeure complexe et laborieux, « *très difficile à gérer* » (conservateur 3), sans fin, voire de plus en plus exigeant (documentaliste 5). Mis à l'épreuve par des « *questions qui surviennent continuellement et auxquelles on n'a jamais pensé* » (conservateur 4), le travail ne semble, en effet, jamais complété, et la documentation, jamais exhaustive. Les collections accueillent des pièces de plus en plus complexes, qui nécessitent une documentation de plus en plus fine, mais les ressources financières et humaines ne suivent pas la cadence, s'est plaint un régisseur (régisseur 3). Une documentaliste a confié se sentir « *happée* » par l'ampleur de la charge que représente la documentation :

[...] Je suis happée, parce que j'ai des collègues qui viennent consulter les dossiers tout le temps et je suis en train de me dire que le dossier documentaire que je défends tout le temps, j'ai l'impression qu'il perd un peu sa place en fait. On est dans l'urgence si vous voulez (documentaliste 5).

Certains ont noté que les difficultés de la muséalisation de l'art contemporain résident également dans l'impossibilité de développer des méthodes de conservation préventive ou d'exposition adaptées à un grand nombre d'œuvres. « *Pratiquement, pour chaque pièce, il existe un problème différent* », a affirmé un attaché de conservation (documentaliste 1). Non seulement, les problèmes apparaissent spécifiques, les solutions les plus profitables et le travail de documentation qui suit diffèrent selon les approches des artistes, les contextes de présentation, la culture et les ressources humaines et financières des institutions (conservateur 4).

4.1.4 Une documentation qu'il faut collecter, valider et augmenter

Tantôt, la documentation des pièces est produite par l'artiste ou ses représentants, puis recueillie par le musée. Tantôt, elle est coproduite par les deux parties. Si certains artistes, comme Daniel Buren, fournissent des « *consignes* » pour présenter leurs pièces de manière adéquate (régisseur 1), il semble que la majorité ne le fasse pas (régisseur 3). Ainsi le travail avec les artistes, qui entretiennent différents rapports avec la documentation, n'est pas toujours harmonieux. Un régisseur a affirmé que des artistes se désintéressent des activités de documentation, parce qu'ils n'en saisissent pas bien les enjeux ou parce qu'ils considèrent que ce travail n'est pas le leur (régisseur 3). Ces artistes ne remplissent pas (ou remplissent très sommairement) les questionnaires qui visent à guider la conservation et la présentation à long terme de leurs pièces. Ils préfèrent léguer la responsabilité et le travail aux professionnels, confie ce même régisseur (régisseur 3). Deux conservateurs et une documentaliste croient que dans l'ensemble les artistes apprécient simplement être guidés par des professionnels plus au fait des enjeux de la documentation (conservateur 3; conservateur 4; documentaliste 5).

La documentation recueillie par le musée est validée et parfois corrigée, voire augmentée quand elle n'est pas essentiellement produite par le musée. Au premier coup d'œil, les difficultés de mise en exposition et les lacunes de la documentation ne sont pas toujours perceptibles, a dit un conservateur adjoint. Elles apparaissent généralement au moment du montage, quelques jours avant le vernissage (conservateur 2). Une conservatrice a raconté qu'il lui a fallu retenir les services d'un « *entrepôt frigorifique* » pour arriver à produire, monter et présenter durant trois jours, une pièce de la collection qui est faite de glace (conservateur 4). Plusieurs pièces nécessitent ainsi un plan de montage détaillé et des instructions claires. Mais même quand les professionnels disposent de ces ressources d'appoint, la mise en exposition peut s'avérer difficile. Cette même conservatrice a noté que les instructions de montage de la pièce faite de glace, instructions fournies par la galerie qui a vendu la pièce au musée, se sont avérées incomplètes et inadéquates :

[...] on a pu évaluer combien de temps ça prenait pour geler, les dossiers et les assises, et de voir que ce qui nous avait été donné, comme informations par la galeriste, et la réalité, il y avait parfois un grand décalage. Par exemple, on nous disait qu'en six heures, c'était gelé, alors que c'était au-delà de trente-six heures (conservateur 4).

4.1.5 L'artiste comme source d'informations

Pour répondre aux défis que représentent la conservation, la restauration, l'exposition et la documentation de l'art contemporain, les professionnels se tournent vers les artistes. Tous, sans exception, ont affirmé ou ont laissé entendre que les artistes constituent les personnes-ressources clés. En effet, les professionnels n'hésitent pas à les consulter (les artistes, ou leur galeriste, ou leur assistant) quand l'exposition d'une œuvre se révèle complexe ou qu'une pièce se détériore ou se casse. Un attaché de conservation a raconté qu'il est même envisageable de demander à un artiste de modifier ou de refaire, en entier, une pièce de la collection qui ne résiste pas aux aléas du temps :

[...] Par exemple, les pièces de Jean-Charles Blais, achetées dans les années 1980. Il faisait des pièces avec des feutres, elles se sont complètement effacées. C'est-à-dire qu'au bout de vingt-cinq ans, toutes ces traces, elles ont bleui. Il n'a pas beaucoup de choses à faire si ce n'est de rappeler Jean-Charles Blais. Et est-ce qu'il faut refaire l'œuvre? Est-ce que c'est une nouvelle œuvre? (documentaliste 1).

Dans tous ces cas, la présence de l'artiste et son action au sein du musée semblent rendre moins cruciale la documentation de ses pièces. Quelques professionnels, très conscients de l'importance de la parole de l'artiste et de son apport concret aux activités muséales, envisagent cependant sa disparition. Une conservatrice aborde son travail en se projetant dans le futur. Elle a rappelé, au cours de l'entretien, que ni elle, ni l'artiste ne seront éternellement disponibles pour monter une pièce ou encadrer sa mise en exposition :

[...] c'est l'artiste qui avait monté la pièce. Une fois qu'elle est acquise, tant qu'elle est dans la réserve, on ne se pose pas la question, mais aussitôt qu'on veut la représenter ou qu'une autre institution veut nous l'emprunter pour la présenter, on est obligé de demander à l'artiste d'être présent. Mais ça évidemment, ça peut fonctionner quelques années, mais dans cinquante ans, ce n'est plus possible. Il faut qu'on puisse devenir autonome par rapport à l'artiste, à la vie future de l'œuvre (conservateur 4).

L'artiste devient ainsi une source privilégiée pour les professionnels. L'artiste demeure en effet la personne à qui « *il faut poser un maximum de questions* » (conservateur 4). Une conservatrice a expliqué que son travail de documentation est fondé sur des discussions avec l'artiste :

[...] dans mon cas, la plupart du temps, je discute avec l'artiste, je travaille avec des artistes vivants. J'ai un dialogue avec l'artiste sur des questions purement techniques. Sur aussi, quelles sont ses préoccupations, comment il travaille, quelle est sa démarche (conservateur 4).

Cette même conservatrice explique qu'à l'occasion de la première exposition d'une pièce nouvellement acquise, la supervision de l'artiste est souhaitée, voire de plus en plus

exigée, afin que soient documentées, en la présence du créateur, « *toutes les étapes de montage* » (conservateur 4). Une grande part du travail de la documentation s'accomplit également en amont, au moment crucial de l'entrée de la pièce dans la collection (conservateur 4; documentaliste 5). Différents outils, qui nécessitent la participation des artistes, sont utilisés, comme des fiches de renseignements (conservateur 3) ou des questionnaires (régisseur 3; documentaliste 5).

4.1.6 Une documentation lacunaire vue comme une réalité, une liberté, un frein

Nous avons remarqué que certains professionnels semblent assez peu craindre la disparition éventuelle des artistes et de leurs représentants. Le « *cas par cas* » dont ils ont parlé, semble, pour certains, répondre à une culture du « *guérir plutôt que prévenir* » qui serait due à un manque de ressources humaines et financières, davantage qu'à une méconnaissance des enjeux de l'art contemporain (documentaliste 1; régisseur 3). Face aux difficultés de conservation, de restauration et d'exposition, de même qu'à l'impossibilité de constituer une documentation exhaustive, les professionnels adoptent une première attitude : ils acceptent, dans une certaine mesure, les modifications des formes, les dégradations des matériaux, les variations des mises en exposition comme des caractères de l'art contemporain. Aussi, il ne semble faire aucun doute, pour des professionnels, que des pièces sont prédestinées à disparaître, soit parce qu'elles sont faites de matériaux fragiles ou friables, soit parce que leur monstration ou leur activation n'est possible que si coordonnée ou réalisée par l'artiste lui-même. Si cette situation apparaît déplorable pour certains, elle semble normale et acceptable, car inévitable pour d'autres :

[...] Chaque fois, on l'appelle, il choisit sa couleur, il choisit ses trucs. Et après quand il sera mort... Voilà, que deviendront toutes ces œuvres? Elles ont eu le mérite d'exister à une époque. Il restera des documents, des traces (documentaliste 1).

Un directeur, qui visiblement apprécie l'idée d'une disparition éventuelle, a affirmé :

[...] L'art contemporain c'est un laboratoire, si les œuvres traversent l'histoire tant mieux. [...] Ça peut choquer beaucoup de gens parce que c'est de l'argent public. Ça peut choquer les artistes aussi parce qu'ils ont envie que leurs œuvres soient éternelles. Il faut faire le maximum pour que les œuvres soient bien conservées [...], mais maintenant, si ça ne vit pas mille ans, pour moi ce n'est pas un souci majeur. [Certaines pièces de la collection] sont totalement biodégradables, elles vont disparaître. Et j'aime bien cette idée-là. J'aime penser qu'un jour, le régisseur va ouvrir la caisse et trouver de la poussière à l'intérieur. L'art est aussi fait de ça (conservateur 3).

Enfin, face aux difficultés de la muséalisation de l'art contemporain, faire preuve d'initiative constitue une deuxième attitude à adopter. La majorité des professionnels ont

affirmé bénéficier d'une « *marge de manœuvre* » (conservateur 2) et devoir « *faire preuve d'ouverture et de créativité* » (conservateur 4). Avec la responsabilité de conserver et de présenter les œuvres de manière « *à ne pas trahir* » l'intention des artistes (conservateur 2) vient une liberté d'action qui déborde du champ traditionnellement imparti aux professionnels. Un régisseur a raconté avoir lui-même coordonné et accompli une intervention spectaculaire un soir de vernissage. L'artiste, qui ne pouvait se déplacer, l'avait autorisé à la réaliser (régisseur 2). La liberté dont disposent les professionnels n'est toutefois pas absolue. À défaut de pouvoir certifier qu'une pièce sera adéquatement exposée, un directeur a dit préférer ne pas la sortir des réserves :

[...] Cette pièce de Baquié, qui est en fait les traces d'une performance, a été achetée, mais elle n'a jamais été... je veux dire, il n'y a jamais eu de protocole, fixé. En 1999, j'ai voulu la montrer dans une expo au Musée du Luxembourg, à Paris [...]. J'ai cherché dans les archives, et Richard Baquié était mort entretemps. Je n'ai pas su comment la montrer, donc je ne l'ai pas montrée. Je l'ai mise dans le catalogue, mais je ne l'ai pas montrée parce que je ne m'en sentais pas le droit (conservateur 3).

Dans certains cas, le travail n'est simplement pas fait, a révélé un directeur qui affirme ne pas avoir le « *tempérament pour faire ces choses-là* » (conservateur 3). Les musées et les FRAC ne semblent pas tous armés de la même manière pour répondre aux défis que représente la documentation de l'art contemporain. Certains ont semblé déjà disposés à développer et à appliquer des politiques, des méthodes et des outils de documentation adaptés aux besoins des pièces contemporaines, alors que d'autres ont laissé paraître un retard involontaire ou ont sous-entendu une forme de désintérêt pour ce domaine spécifique. Par exemple, un conservateur a affirmé qu'il préfère consacrer ses énergies à l'enrichissement des collections et à leur diffusion (conservateur 3).

4.1.7 Une présence latente plus ou moins traduite par le statut des objets de musée

L'un des objectifs des entretiens était d'interroger la présence, dans les collections, des œuvres contemporaines qui ont une durée ou qui s'inscrivent dans un contexte spécifique. À ce propos, les entretiens ont révélé un point de vue unanime : pour les professionnels, le musée a pour principale fonction, la gestion d'un patrimoine matériel. Les professionnels ont affirmé que les performances, les interventions, les actions ou les installations éphémères ne font pas partie, à proprement parler, des collections muséales. « *Il existe forcément un objet, quel qu'il soit, une peinture, un film, une vidéo, un dessin* », souligne un attaché de conservation (documentaliste 1). Dans ce même ordre d'idées, une conservatrice insiste :

[...] Nous n'avons pas d'œuvres qui soient non matérialisées par un support. Même des œuvres vidéo ont un support matériel. Donc, il y a toujours quelque chose qui existe. Donc nous ne sommes pas dans le domaine de la difficulté d'archiver puisqu'il y a un support matériel (conservatrice 1).

Pour d'autres par contre, des pièces présentent un statut ambigu ou hybride. Des vidéos de Bruce Nauman, les photographies de Richard Long ou d'Hamish Fulton jouent avec les frontières de l'œuvre et du document, a affirmé un attaché de conservation (documentaliste 1). On Kawara, qui vise à « *mettre au jour des liens par le biais de cartes postales* », Vito Acconci et Absolon sont également des artistes qui explorent ces frontières, a proposé un conservateur adjoint (conservateur 2). Idem pour Joseph Beuys qui organise, un jour, une « *performance* » intitulée *7000 chênes*, de laquelle subsiste une « *pelle* » conservée à l'EAC, a dit un régisseur (régisseur 2). Idem pour Diane Borsato qui réalise des actions « *furtives* » devenues, dans la collection du MNBAQ, des photographies annotées, a acquiescé une conservatrice (conservateur 4).

Quand nous avons demandé à des professionnels si des objets des collections peuvent apparaître comme les « *produits dérivés* » d'un geste d'artiste, ils ont hésité et ont semblé assez peu préoccupés par cette question. Un régisseur a reconnu que l'exposition d'un « *bâton* » d'André Cadere, placé au sol dans une salle d'exposition peinte en blanc, ne parvient peut-être pas à rendre compte de ses multiples dimensions. Il a dit :

[...] c'est vraiment le cas de l'œuvre qui perd tout son sens maintenant. Ça avait un sens quand c'est lui qui les mettait dans les vernissages et qu'il les plaçait de manière... justement dans une démarche un peu dans l'esprit de Duchamp « qu'est-ce que l'art ». Alors maintenant c'est vraiment montré comme une œuvre (régisseur 1).

Sur ce même sujet, le collectionneur a défendu un point de vue légèrement différent. Il a affirmé qu'il préférerait quand l'artiste était là pour transporter et activer lui-même ses bâtons, mais il a aussi défendu les qualités esthétiques de la pièce et son autonomie en tant qu'objet artistique :

[...] Cadere, encore une fois, il avait peint lui-même ses couleurs et il les avait mises dans un certain ordre. [...] Ce sont des objets qui, sur le plan esthétique, tiennent très bien la route. Ils peuvent être disposés comme une petite peinture ou une sculpture. C'est sûr que moi je préfère le bâton quand il est porté et qu'il engage une discussion, des commentaires. Le bâton est un prétexte. En fait, lui, il me disait souvent qu'il draguait les filles avec son bâton (collectionneur).

En somme, la question de la présence de pièces, qui prennent dans les collections la forme de prolongements matériels, a été peu discutée. La question est peut-être apparue

peu pertinente pour les professionnels, davantage préoccupés, nous supposons, par les aspects logistiques de la conservation que nous avons présentés.

4.2 Consulter des bases de données et examiner des fiches descriptives

Les systèmes documentaires des collections rassemblent les informations sur chacun des objets des collections. Le Réseau Info-Muse de la Société des musées québécois distingue les informations de nature « *intrinsèque* », qui renvoient aux caractéristiques physiques de l'objet comme ses matériaux et ses dimensions, des informations de nature « *extrinsèque* », qui se rapportent plutôt à la vie de l'objet, à son histoire et à sa connaissance scientifique (SMQ, 2006). Dans les musées et les FRAC, ces informations sont conservées dans des dossiers d'œuvres. Depuis la fin des années 1980, au moment où s'informatisent progressivement les collections, elles sont également gardées et organisées dans des logiciels de documentation et de gestion des collections.

L'informatisation des collections offre plusieurs avantages comme la possibilité de consulter à distance la documentation ou encore la préservation des documents originaux. Elle permet également une gestion plus efficace et une meilleure connaissance des collections (documentaliste 2). En effet, les logiciels de documentation et de gestion, qui présentent une information normalisée, offrent une compréhension et une reconnaissance rapide de chacun des objets. Ils permettent de brosser un portrait global des collections. Par exemple, générer la liste des « *types d'objets* » ou des « *catégories d'objets* » permet de présenter, d'un coup d'œil, la diversité des items de la collection et l'importance d'un type ou d'une catégorie par rapport à un ou une autre. De façon générale, des recherches peuvent être faites par chacun des critères d'enregistrement saisi au système : le nom de l'artiste, l'année de production, l'année d'acquisition, etc. (Bouchard et Nadeau, 2007 : 19).

Les logiciels de documentation et de gestion des collections offrent deux modes d'utilisation distincts : un « *mode écriture* » qui rend possible l'entrée, la suppression et la correction des données et un « *mode lecture* » qui permet essentiellement la consultation. De façon générale, les usagers ayant accès au logiciel en « *mode écriture* » sont ceux qui cataloguent et indexent les pièces ou qui assurent la supervision de ces activités comme les techniciens à l'enregistrement, les préposés à la saisie de données, les agents à la photographie, les documentalistes et les archivistes des collections (Bouchard et Nadeau : 18-19). Ils peuvent être aussi les régisseurs d'œuvres qui organisent les entrées et les sorties des pièces.

Ainsi, les logiciels de documentation et de gestion apparaissent comme des bases de données qu'il est possible d'interroger dans le but d'obtenir des informations précises sur les pièces des collections. Ils donnent accès à des fiches documentaires, aussi nommées « *fiches descriptives* », qui présentent de manière concise et organisée, au moyen d'un vocabulaire contrôlé et d'une ou de plusieurs images, les diverses informations se rapportant à chacune des pièces répertoriées. Soulignons que ces informations ont fait l'objet d'un traitement préalable, c'est-à-dire qu'elles ont été cataloguées par un professionnel de la structure qui a cherché, prélevé, recueilli l'information, voire même analysé la pièce à la lumière de ses connaissances et des listes d'autorité imposées pour certains champs. Par conséquent, il peut être postulé que la consultation des bases de données et l'examen sommaire des fiches descriptives de pièces choisies nous indiquent comment les professionnels les perçoivent, comment ils les définissent, comment ils les situent dans le champ de la création artistique en général.

4.2.1 Une diversité de collections et de pièces accessibles en ligne

Parallèlement à la réalisation des entretiens, nous avons consulté des catalogues (format papier) et des bases de données de collections publiques françaises et québécoises. Plus accessibles, plus exhaustives et mises à jour plus régulièrement, les bases de données ont été largement préférées aux catalogues de papier. Nous avons toutefois retenu deux catalogues : ceux des collections du FRAC P.A.C.A. qui présentent respectivement l'ensemble des acquisitions de 1989 à 1999 et de 2000 à 2004 (Mangion et Tannery, 2000; Mangion, 2005). Les discussions informelles avec des documentalistes, en particulier avec ceux du Centre Pompidou, du MNBAQ et du réseau Videomuseum, ont guidé notre exploration des bases de données.

En France, nous avons interrogé les bases de données des collections accessibles en ligne de Videomuseum⁵². Videomuseum est un réseau de musées et d'organismes d'art moderne et d'art contemporain qui rassemble des musées nationaux, régionaux, départementaux et municipaux, le Centre national des arts plastiques / Fonds national d'art contemporain (CNAP/FNAC), des FRAC et des fondations. Il a été fondé au début des années 1990 dans le but de développer des méthodes et des outils de recensement et de diffusion des collections. En décembre 2010, le réseau représente soixante collections et environ 256 000 pièces (videomuseum, 2010 : 2). Les bases de données de Videomuseum,

⁵² Les bases de données de Videomuseum sont accessibles en ligne à : <http://www.videomuseum.fr>.

que nous avons consultées en ligne, sont la mise en commun des bases de données des structures membres, alimentées localement, mais développées par Videomuseum suivant une méthode de catalogage « adaptée à l'art moderne et contemporain » (Videomuseum, 2010 : 2). Ces bases rendent disponibles des informations de nature descriptive et documentaire sur chacune des pièces des collections. Grâce à un logiciel d'interrogation multicritère nommé Navigart, les bases de données accessibles en ligne peuvent être interrogées par des entrées qui varient légèrement selon les collections. De manière générale, les bases permettent de « rechercher par » : « nom d'artiste », « type d'œuvre », « mots du titre », « année de création », « année d'acquisition ». Pour certaines entrées (pour l'entrée « type d'œuvre », par exemple), des listes d'autorité organisent les classements. Comme elles sont représentatives de chacune des collections, ces listes diffèrent d'une structure à l'autre. Videomuseum favorise cependant une uniformisation. Pour chacune des bases de données, il est possible de faire une « recherche rapide » par mot clé, ce qui permet de faire une recherche en texte intégral.

À l'automne 2006, au moment où nous avons consulté les bases de données pour la première fois, toutes les collections membres de Videomuseum n'étaient pas accessibles en ligne. Le choix des onze bases de données consultées a donc été déterminé par l'accessibilité des collections. À ces dernières, nous avons ajouté la base de données du FRAC Lorraine, accessible en ligne depuis le site Internet de la structure⁵³. Le tableau qui suit en présente la liste. Nous joignons également le nombre approximatif de pièces qui composent chacune des collections⁵⁴.

⁵³ La base de données de la collection du FRAC Lorraine est accessible en ligne à : <http://collection.fracloiraine.org>.

⁵⁴ Le nombre de pièces de chacune des structures est énoncé à titre indicatif. La mise à jour des bases de données en ligne, qui fournissent ici ces valeurs, n'est pas régulière.

Tableau 5 - Bases de données consultées en ligne (Videomuseum)

COLLECTION (FRANCE)	NOMBRE D'ŒUVRES
Centre Pompidou / Musée national d'art moderne	60000
Les Abattoirs	2300
Donation Albers-Honegger du FNAC, réunie à Espace l'Art Concret	500
FRAC Basse-Normandie	1000
FRAC Bretagne	4500
FRAC Champagne-Ardenne	700
FRAC Île-de-France	900
FRAC Languedoc-Roussillon	1000
FRAC Limousin	1200
FRAC Picardie	1500
FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur	900
FRAC Lorraine (accessible par le site Internet de la structure)	600

Au Québec, la consultation des bases de données s'est accomplie plus difficilement. Nous avons exploré dans un premier temps, la base de données Info-Muse de la Société des musées québécois, hébergée par le Réseau canadien d'information sur le patrimoine⁵⁵. Fondé au début des années 1990, à l'instar de Videomuseum, le Réseau Info-Muse a pour mission « *d'aider les musées à documenter et informatiser les données textuelles sur leurs collections et de permettre la mise en réseau de ces données* » (SMQ, 2006). Accessible en ligne, cette base de données contient des informations de nature descriptive sur les objets de plus d'une centaine de musées du Québec. Parce qu'elle n'est pas spécifiquement adaptée aux collections d'art contemporain (les institutions muséales membres appartiennent à toutes les disciplines), nous avons rapidement conclu que la base de données Info-Muse ne permettait pas de mener une enquête pertinente et optimale. Les quelques recherches que nous avons faites en ligne ont été effectuées a posteriori, toujours à partir d'une pièce préalablement identifiée dans le cadre des entretiens ou de la visite d'une exposition, à la lecture d'un article dans une revue ou dans un catalogue.

Dans un deuxième temps, nous avons exploré une autre option. Après avoir réalisé les entretiens avec les professionnels du MNBAQ et du MBAM, nous avons profité de notre passage dans les structures pour consulter les bases de données des deux collections

⁵⁵ La base de données Info-Muse de la Société des musées québécois accessible en ligne à : http://infomuse.smq.qc.ca/Infomuse/f_MasterLayout.cgi.

québécoises, directement dans les espaces de travail des documentalistes des musées. Ces bases de données, qui sont opérées par le logiciel de documentation et de gestion des collections Multi MIMSY, sont accessibles dans les structures aux chercheurs, aux étudiants et au grand public, sur rendez-vous. Compte tenu de l'accessibilité réduite de l'outil documentaire (un seul poste de travail pour tous les chercheurs dans chacune des structures), il a été difficile de mener une recherche systématique et documentée dans les bases de données des deux musées québécois. Ainsi, nous pouvons affirmer que la consultation des bases de données est une enquête que nous avons essentiellement menée auprès des collections françaises.

Les fiches descriptives issues des bases de données de Videomuseum, telles qu'elles sont présentées en ligne, comptent de manière générale, les informations descriptives et documentaires standards : des informations sur l'artiste (nom, dates et villes de naissance et de décès), sur la pièce (titre, année de création, type d'œuvre, dimensions ou durée) et sur la vie de l'objet de musée (année d'acquisition, numéro d'inventaire). Si les droits d'auteur ont été cédés, la fiche présente aussi une ou plusieurs photographies de la pièce. Plusieurs structures donnent également accès à une bibliographie et à une liste d'expositions dans lesquelles la pièce a été présentée. Des structures, comme le FRAC Bretagne, pourvoient aussi une « *notice* » qui apporte des informations sur la pièce, sur la vie et la production artistique de l'artiste. Nous comprenons cependant que toutes les informations ne sont pas accessibles en ligne. Si les informations descriptives et documentaires sont partiellement révélées, celles qui relèvent de la gestion des collections, de l'organisation et du suivi des événements dans la vie des objets (localisations, restaurations, mouvements externes et internes, récolements, montages et démontages) demeurent en grande partie confidentielles et ne sont accessibles qu'à l'intérieur des institutions, pour des utilisateurs autorisés. Nous jugeons toutefois que les fiches descriptives en ligne comportent un nombre suffisant d'informations pour mener à bien cette enquête.

Les fiches descriptives des pièces des musées québécois que nous avons consultées, sont des fiches générées depuis la base de données en ligne Info-Muse ou des impressions des versions électroniques, tirées des logiciels de documentation et de gestion de la collection du MNBAQ, puis conservées dans les dossiers d'œuvres. Ces fiches, nous les avons donc observées dans le cadre des quelques recherches effectuées en ligne, ou encore, lors des examens des dossiers d'œuvres. Les premières comptent, de manière générale, les informations descriptives et documentaires habituelles relatives à l'artiste (nom

et culture), à la pièce (catégorie et nom de l'objet, titre, date de production, dimensions, matériaux, techniques de fabrication, emplacement de la signature, sujet) et à la vie de l'objet de musée (numéro d'accession, collection à laquelle elle appartient).

4.2.2 Interroger la présence, dans les collections, à travers les fiches descriptives

En écho aux entretiens, la consultation des bases de données des collections et l'examen sommaire des fiches descriptives de pièces choisies avaient pour objectif d'interroger la présence, dans les collections, des œuvres contemporaines qui ont une durée ou qui s'inscrivent dans un contexte singulier. Comme nous l'avons énoncé, la question de la présence a d'abord été examinée à travers la question de la représentation. Ont orienté l'étude, des questions comme : la performance est-elle représentée dans les collections? Et qu'en est-il, par exemple, des pratiques de l'intervention urbaine, du land art et de l'action?

Or, la performance, ou même l'intervention urbaine, le land art et l'action, sont des pratiques artistiques définies par l'histoire de l'art, mais qui ne réfèrent pas à des objets reconnus par les logiciels de documentation et de gestion des collections muséales. Comme nous l'avons rapidement constaté, à peu près aucune entrée ne permet, en effet, de circonscrire les pièces qui relèvent, ou qui sont associées, d'une manière ou d'une autre, de près ou de loin, à ces pratiques contemporaines. La liste d'autorité de l'entrée « *type d'œuvre* » de Videomuseum, par exemple, rassemble des termes qui qualifient essentiellement des objets, qui renvoient à des disciplines, des médiums ou des techniques classiques ou contemporaines comme la peinture, le dessin, l'estampe, la photographie, l'installation ou la sculpture. Seule la liste d'autorité de la collection du MNAM du Centre Pompidou compte les dénominations « *enregistrement de performance* » et « *film de performance* », respectivement sous-catégories des domaines « *nouveaux médias* » et « *cinéma* ». Mais comme ces deux sous-catégories ne comptent que très peu de pièces (trois enregistrements de performance et trois films performance sur un total de plus de soixante mille pièces), nous avons choisi de les considérer sans toutefois nous priver d'autres avenues de recherche. Ci-dessous, à titre d'exemple, une section de la liste d'autorité de l'entrée « *type d'œuvre* » du MNAM du Centre Pompidou, de même que la liste d'autorité du FRAC Limousin, telles que l'une et l'autre apparaissent dans les bases de données de Videomuseum (les valeurs inscrites à droite correspondent au nombre d'artistes, puis au nombre de pièces).

<input checked="" type="checkbox"/> Nouveaux médias	729	1729
• Vidéo	492	1134
• Nouveau média interactif	21	18
<input checked="" type="checkbox"/> Oeuvre sonore	235	557
<input checked="" type="checkbox"/> Documentation oeuvres sonores	1	1
• Enregistrement de performance	5	3
• Musique	3	10
• Poésie sonore	58	163
• Site internet	7	9
<input checked="" type="checkbox"/> Cinéma	360	1124
<input checked="" type="checkbox"/> Film	358	1120
• Film performance	3	3

Figure 1 - Liste d'autorité de l'entrée « type d'œuvre » du Centre Pompidou, MNAM (détail). Capture d'écran (2010).

type d'œuvre	nombre d'artistes	nombre d'œuvres
• Architecture intérieure	2	2
• Cinéma	2	2
• Dessin	45	153
• Design graphique	2	64
• Objet/Design	10	43
• Estampe	3	4
• Nouveaux médias	34	51
• Publication, livre, reliure	12	46
• Musique	1	1
• Objet	18	51
<input checked="" type="checkbox"/> Oeuvre en 3 dimensions	51	59
• Assemblage	3	4
<input checked="" type="checkbox"/> Installation	33	36
• Installation avec de la lumière	3	3
• Installation mixte	2	2
• Installation photographique	1	1
• Installation sonore	4	5
• Installation avec du mouvement	1	1
• Installation vidéo	2	2
• Ready-made	1	1
• Peinture	77	142
• Photographie	89	400
• Reproduction photomécanique	15	42
• Sculpture	102	189
• Oeuvre textile	11	22

Figure 2 - Liste d'autorité de l'entrée « type d'œuvre » du FRAC Limousin. Capture d'écran (2011).

Puisque nous recherchions des objets de musée, associés à des pratiques artistiques contemporaines que les bases de données ne permettent pas de retracer par une simple

interrogation, le travail d'identification a été réalisé progressivement, à tâtons, dans un va-et-vient constant entre recherches dans les bases de données et validations des résultats auprès de sources de l'histoire de l'art. Ces sources sont diverses. Elles sont des ouvrages généraux ou spécifiques sur les différentes pratiques, courants ou mouvements artistiques contemporains et sur leurs différents praticiens. Elles sont aussi des contenus en ligne, comme les sites personnels des artistes ou ceux des musées et centres d'art contemporain. Nous avons cherché des pièces qui présentent un lien fort avec ces pratiques, des pièces pour lesquelles il ne fait aucun doute qu'elles entretiennent un rapport avec la performance ou avec l'intervention, par exemple. Nous avons recherché des pièces dont le statut apparaît incertain ou hybride.

C'est donc à partir d'une recherche exploratoire par nom d'artiste, c'est-à-dire des représentants importants de différentes approches artistiques comme Marina Abramović, Chris Burden, Christo, Vito Acconci, Allan Kaprow ou Gina Pane, que nous avons interrogé, dans un premier temps, la représentation, dans les différentes collections, des pratiques contemporaines qui intéressent ce travail. Puis, nous avons fait une recherche en texte intégral par type de pratique ou de courant artistique en interrogeant les bases de données avec des mots comme « *intervention* » ou « *concept* ». La plupart des interrogations par type de pratique se sont montrées infructueuses, c'est-à-dire que chacune d'elles n'a généré aucun ou très peu d'objets de musée pertinents. Seules les interrogations à partir des mots « *performance* » et « *action* » ont produit des listes d'objets appropriés, c'est-à-dire dont un certain nombre appartient à l'une ou à l'autre de ces pratiques. Nous avons donc systématisé la recherche, dans chacune des bases de données, avec les mots clés « *performance* » et « *action* ».

Les recherches dans les bases de données, effectuées par type d'œuvre, par nom d'artiste et par type de pratique artistique, combinées aux recherches dans les catalogues du FRAC P.A.C.A. et aux suggestions des professionnels, ont permis d'identifier plus de deux cents pièces. Comme cette recherche s'appuie sur une évaluation constante de la nature des pratiques associées aux objets de musée (par exemple, cet objet « x » est-il réellement issu d'une performance?), elle comporte nécessairement une marge d'erreur attribuable au jugement de la chercheuse, à la qualité des sources consultées (discours critiques et historiques sur les pièces), de même qu'à la quantité et la qualité des informations divulguées à travers les fiches descriptives accessibles en ligne.

La question de la présence a été sondée, dans un deuxième temps, à travers l'étude des formes matérielles que prennent ces pratiques dans les collections et de l'étude des choix de catalogage et d'indexation faits par les professionnels responsables de l'identification, de la description et de l'interprétation des objets de musée. Nous entendons par « *forme matérielle* » ce qui se rapporte aux caractères physiques et techniques de l'objet de musée et à son appartenance disciplinaire. Nous avons tâché de mettre en perspective la forme matérielle et les choix de catalogage et d'indexation dans le but de comprendre comment les professionnels nomment ces objets de musée, comment ils les classent, comment ils les décrivent. Enfin, nous avons cherché à repérer des informations, des indices, qui témoignent des pratiques artistiques associées aux objets catalogués et indexés. En d'autres mots, ces pièces « faites » objets de musées sont-elles complètement ou partiellement affranchies des pratiques artistiques desquelles elles sont issues?

Nous avons ainsi procédé à l'examen sommaire des fiches documentaires des pièces choisies. Ce travail a été accompli de façon intermittente, entre les entretiens et les examens des dossiers d'œuvres. Il s'est même poursuivi au-delà de l'hiver 2008. Nous avons pu observer, à distance, au cours des mois d'investigation, suivant les versements de données dans les bases de données en ligne, le travail des catalogueurs qui œuvrent dans les différentes structures. Ce travail s'est manifesté par l'entrée de nouvelles pièces dans les bases de données, par la mise en ligne de photographies inédites, par la mention nouvelle de participation à des expositions récentes et par la correction des notes documentaires de pièces complexes. Nous présentons ci-dessous quelques observations.

4.2.3 Une présence latente, mais exprimée à travers quelques énoncés

Comme nous l'avions prévu, la consultation des bases de données des collections a confirmé que les pratiques artistiques contemporaines, qui se déroulent dans le temps ou qui s'inscrivent dans un contexte spécifique, sont représentées dans les collections publiques. Les pièces se présentent dans une diversité de formes matérielles. C'est sans étonnement que nous constatons que la photographie et la vidéo, de même que leurs formes dérivées, comme le montage photographique ou l'installation vidéo, sont très fortement associées à ces travaux. Toutefois, la photographie et la vidéo ne sont pas les seules formes matérielles : le film, l'installation, la peinture, le dessin, le cahier apparaissent également comme des formes matérielles qui renvoient à ces pratiques artistiques contemporaines. Le tableau ci-dessous présente quelques exemples tirés des recherches effectuées dans les bases de

données de Videomuseum. Pour chacune des pièces, nous avons évalué à quelle « *forme matérielle* » et à quelle(s) « *pratique(s) artistique(s)* » elle peut être associée. La rubrique « *mots clés* » indique par quel mot nous avons interrogé la base de données qui a mené à chacune des pièces. Pour deux d'entre elles, nous citons, dans le tableau suivant, un extrait des discours critiques et historiques sur lesquels s'appuie notre évaluation. Les fiches descriptives de chacune des pièces sont présentées en annexe⁵⁶ (appendice B).

Tableau 6 - Formes matérielles de pièces

FORME MATÉRIELLE	TITRE DE LA PIÈCE	NOM DE L'ARTISTE	COLLECTION	MATÉRIAUX OU SUPPORT ⁵⁷	PRATIQUE(S) ARTISTIQUE(S) ASSOCIÉE(S)	MOT CLÉ
photographie	<i>Conical Intersect</i>	Gordon Matta-Clark	MNAM / Centre Pompidou	photographies	intervention architecture	Gordon Matta-Clark
vidéo	<i>Anthologie de performances</i>	Marina Abramović	MNAM / Centre Pompidou	vidéo U-matic	performance	Marina Abramović
film	<i>Conical Inter-Sect</i>	Gordon Matta-Clark	MNAM / Centre Pompidou	film 16 mm	intervention architecture	Gordon Matta-Clark
installation	<i>Réceptionisme : ou le mal au ventre d'Yves Klein</i>	Stoli Acosta	FRAC P.A.C.A.	photocopies de documents, vidéo, etc.	performance	performance
installation	<i>Une vraie famille doit faire son lit petit à petit</i>	Claudine Cotton	Musée national des beaux-arts du Québec	renard empaillé, taies d'oreiller, panier, photographies	intervention art relationnel	Claudine Cotton
dessin	<i>Running Fence, Project for Sonoma and Marin Counties, California</i>	Christo	MNAM / Centre Pompidou	crayon, fusain, pastel, papier	land art intervention dans la nature	Christo
cahier	<i>Azione Sentimentale</i>	Gina Pane	MNAM / Centre Pompidou	photographie, encre, papier	action art corporel	Gina Pane
objet	<i>Invitation pour une performance</i>	James Lee Byars	MNAM / Centre Pompidou	papier, enveloppe	performance	performance

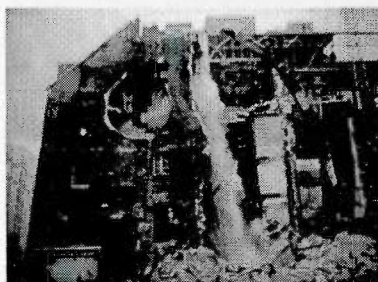
⁵⁶ Les fiches reproduites en annexe sont extraites des bases de données en ligne au moment de la rédaction de la thèse, soit en 2011. Depuis leur première consultation, en 2006 et 2007, elles ont peut-être été mises à jour. Le plus souvent, ce sont les listes des expositions et des références bibliographiques qui diffèrent d'une version à l'autre.

⁵⁷ La liste n'est pas exhaustive. Pour connaître l'ensemble des matériaux et supports, il faut se référer aux fiches descriptives.

Tableau 7 - Discours critiques et historiques sur le travail des artistes

TITRE DE LA PIÈCE ET NOM DE L'ARTISTE	EXTRAITS ET RÉFÉRENCES
<i>Conical Intersect</i> de Gordon Matta-Clark	« L'artiste new-yorkais Gordon Matta Clark, adepte des coupes de bâtiments abandonnés, est invité en 1974 à la Biennale de Paris, alors que le cœur de la capitale voit s'élever la structure du futur Centre Pompidou. Ce chantier monumental, lié à la restructuration du quartier des Halles, s'accompagne d'une intense polémique, attirant le regard de l'artiste qui décide d'intervenir dans l'événement. [...] Après avoir imaginé une action sur le chantier du bâtiment en construction, Matta-Clark investit les immeubles voisins en démolition, dans lesquels il fait réaliser une coupe conique. Ouvrant une percée sur le chantier, la coupe vient renouveler la perception des bâtiments et de l'environnement. Comme le souligne son titre avec humour, l'œuvre met l'accent sur la transformation d'un quartier populaire en lieu touristique et commerçant, mutation des villes modernes dont le quartier Beaubourg devient symbole ». Tiré du dossier pédagogique qui accompagne l'exposition <i>Air de Paris</i> , Centre Pompidou, du 25 avril au 15 août 2007. Disponible à : http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-airsdeparis/ENS-airsdeparis.html
<i>Réceptionisme : ou le mal au ventre d'Yves Klein</i> de Scoli Acosta	« Il est souvent frustrant de contempler les restes d'une action, fût-elle bien documentée par un enregistrement vidéographique. Mais s'il manque l'irremplaçable présence de l'artiste, les objets de performance de Scoli Acosta ne sont pas uniquement « accessoires ». Leur installation donne au regardeur le loisir (un temps libre, non scandé par la mise en scène) de laisser l'« idée » de l'artiste délivrer ses multiples connexions, agir par le jeu entre les images, les objets et l'ingénieux agencement des matériaux. [...] ». Tiré de Sylvie Coëllier, « Scoli Acosta », dans Éric Mangion, <i>Prêts à prêter</i> , Paris et Marseille, Isthme Éditions, FRAC P.A.C.A., 2005, p. 18-19.

L'examen sommaire des fiches descriptives a montré que les informations qu'elles présentent ne rendent pas explicitement compte du caractère performatif, éphémère, contextuel, des prestations artistiques desquelles sont issues ou associées les pièces des collections. Par exemple, bien qu'il soit légitime d'affirmer que le travail de Gordon Matta-Clark, fait à Paris, rue Beaubourg, en 1975, est d'abord celui d'une découpe dans un bâtiment désaffecté, la fiche descriptive de la collection du MNAM du Centre Pompidou indique que *Conical Inter-Sect* de Gordon Matta-Clark constitue bien un « film cinématographique ». De la même manière, la fiche descriptive du MNBAQ stipule que la pièce *Une vraie famille doit faire son lit petit à petit* de Claudine Cotton est un « assemblage sculptural » composé d'un « renard empaillé » et de « taies d'oreiller ». Pourtant, le projet de Claudine Cotton a d'abord été celui d'une intervention furtive dans les rues du quartier Saint-Roch de Québec, le temps d'une semaine, à l'été 2001. Ces observations recoupent les propos des professionnels interviewés sur le statut des objets de musée. Bien sûr, elles ne surprennent pas : c'est bien le film et le renard empaillé que les musées conservent et décrivent à travers les fiches descriptives et non pas l'immeuble rue Beaubourg, ni les rencontres de Claudine Cotton. Nous supposons que ces informations sont soit perdues, soit documentées sur d'autres supports. Ci-dessous, la reproduction des fiches descriptives (ou d'une section). Les fiches se trouvent en annexe (appendice B).



D'après un photogramme
Cliché coul.
Jean-Claude Planchet
Documentation des Collections du Mnam (diffusion RMN)

Gordon Matta-Clark

New York (États-Unis), 1943 - New York (États-Unis), 1978

Conical Inter-Sect

1974

Paris, rue Beaubourg. Réalisé dans le cadre de la Biennale de Paris de 1975

Film cinématographique 16 mm couleur, silencieux

Durée : 17'52"

Caméraman : Bruno de Witt

Son : Nicolas Petit Jean

Distributeur : Light Cone

Coupe réalisée par l'artiste dans deux maisons mitoyennes du Centre Pompidou

Achat 1994

Inv. : AM 1994-F1271

Figure 3 - Fiche descriptive de *Conical Inter-Sect* de Gordon Matta-Clark, MNAM (détail). Capture d'écran (2010).

Numéro d'accession	2005.2769
Catégorie de l'objet	Techniques mixtes
Nom de l'objet	Assemblage sculptural
Nombre d'objets	7
Artiste/artisan	Cotton, Claudine
Titre	Une vraie famille doit faire son lit petit à petit
Date de début de production	2001
Date de fin de production	2001
Unité de mesure linéaire	cm
Hauteur	129
Largeur	187
Profondeur	100
Matériaux	Renard empaillé Taies d'oreiller
Technique de fabrication	Taxidermie Vannerie Assemblage
Signature	Signé au verso de chaque photographie encadrée sur le rebord gauche : Claudine Cotton
Sujet/image	Citation
Culture	Canadienne Québécoise
Mention de source	Transfert de la collection Prêt d'oeuvres d'art à la collection permanente du Musée national des beaux-arts du Québec
Établissement	Musée national des beaux-arts du Québec
Ville de l'établissement	Québec
Date du document	20080923
Date du changement	20080923
Identificateur d'enregistrement unique	MUQU2005.2769

Figure 4 - Fiche descriptive d'*Une vraie famille doit faire son lit petit à petit* de Claudine Cotton, MNBAQ. Capture d'écran (2010).

Si de façon générale, la présentation des objets de musée, par le biais des fiches descriptives abrégées, c'est-à-dire par le biais des fiches telles qu'elles apparaissent en ligne, n'expose pas leur appartenance à une proposition artistique qui relève d'une action

éphémère ou d'un événement inscrit dans un contexte qui n'est pas celui du musée, nous avons remarqué qu'il en est autrement pour d'autres objets. En effet, pour certaines pièces, nous avons noté que des informations énoncent quelques aspects de leur histoire de production. Ces informations apparaissent comme des indices qui mettent la puce à l'oreille ou comme des témoignages qui révèlent, plus ou moins discrètement, l'ambivalence d'un statut. Parmi ces indices ou ces témoignages, nous en présentons quatre qui apparaissent les plus pertinents.

4.2.3.1 Une datation plus précise qui identifie le moment de la création

La mention d'une date de production, plus précise que ne l'exige le catalogage standard, c'est-à-dire une date composée du jour, du mois et de l'année, et pas seulement de l'année, constitue un premier indice. La fiche descriptive du MNAM indique, par exemple, que la date de création d'*Azione Sentimentale* de Gina Pane est le « 9 novembre 1973 ». Or, c'est la présentation de l'action, dans une galerie italienne, qui a lieu le 9 novembre 1973, et non la confection de l'album de photographies qui en constitue la principale manifestation et l'objet de musée. Nous observons la même stratégie de datation pour *Ait-il se term* de John Bock et pour *Take this position for one minute* de Erwin Wurm, deux installations des collections du FRAC Champagne-Ardenne et du FRAC P.A.C.A. L'une et l'autre ont respectivement pour date de production (date de la présentation de la performance), le 20 juin 2001 et le 4 mars 2000. Ci-dessous, une reproduction partielle des trois fiches descriptives. Les fiches de ces dernières et des suivantes se trouvent en annexe (appendice B).

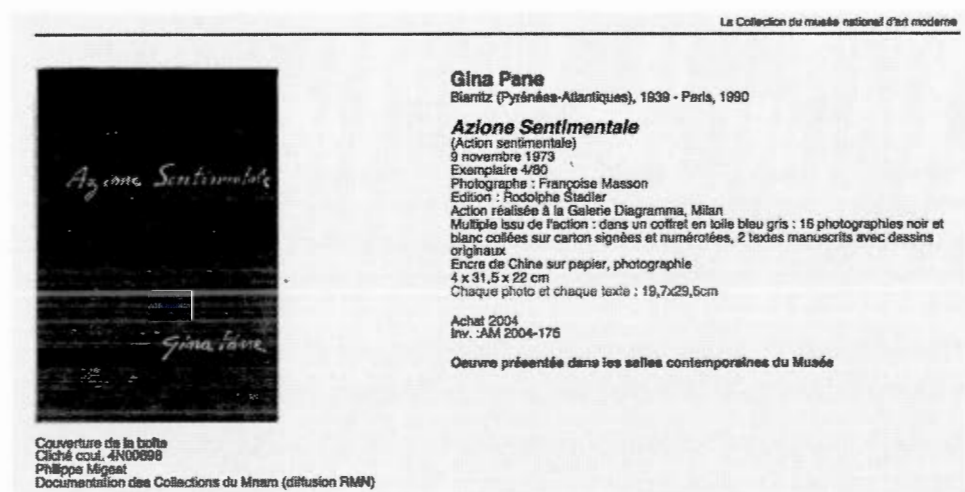


Figure 5 - Fiche descriptive d'*Azione Sentimentale* de Gina Pane, MNAM (détail). Capture d'écran (2010).



Figure 6 - Fiche descriptive d'*Art-Il se term* de John Bock, FRAC Champagne-Ardenne (détail). Capture d'écran (2011).




Figure 7 - Fiche descriptive de *Take this position for one minute* de Erwin Wurm, FRAC P.A.C.A. (détail). Capture d'écran (2011).

4.2.3.2 Des informations qui évoquent le mode ou le contexte de création

L'énonciation d'informations complémentaires, qui présentent le mode ou les circonstances de la production de l'objet de musée ou de l'évènement qui lui est associé, constitue un deuxième indice. La fiche descriptive d'*Azione Sentimentale* comporte ce type d'informations. On peut y lire : « action réalisée à la Galerie Diagramma, Milan » et « multiple issu de l'action ». Encore plus explicite, la fiche descriptive de *Yard of Ale (Get Shiry)* de

Jonathan Monk qui indique que « l'installation mixte » est un « ensemble relatif à une performance où l'artiste a bu 1 mètre de bière ». Ci-dessous, la reproduction partielle de la fiche descriptive de *Yard of Ale (Get Shirty)*.

Frac Languedoc-Roussillon



Cliché coué, PCD96-14-03
Jean-Luc Fournier
(c) droits réservés

Jonathan MONK
1969, Leicester (Royaume-Uni)

Yard of Ale (Get Shirty)
1994

Installation mixte
Ensemble relatif à une performance où l'artiste a bu 1 mètre de bière
Betacam, couleur, sonore, verre, tee-shirt avec traces de bière et 2 épreuves noir et blanc
Durée : 3'10"
Photographie : 2 x (50 x 34 cm)
Tee-shirt : 90 x 70 cm

Achat à la Galerie Nicolai Wainner (Copenhague - Danemark) en 1998
Frac Languedoc-Roussillon
Inv. : 98IATEPH0626

expositions : Le Fou dédoublé. L'Idiotie en tant que stratégie dans l'art contemporain européen : Strasbourg, Apollonia / échanges artistiques européens, décembre 1999-1 septembre 2000

. Dévolier : Villeurbanne, IAC - Collection Frac Rhône-Alpes, 21 juin-1 octobre 2001

. Dévolier : Budapest (Hongrie), Múcsarnok Kunsthalle, 1 décembre 2002-1 mars 2003

. Co-intégral : Château Comtal, 25 juin-31 décembre 2004




Image extraite de la vidéo
(c) droits réservés


Figure 8 - Fiche descriptive de *Yard of Ale (Get Shirty)* de Jonathan Monk, FRAC Languedoc-Roussillon (détail). Capture d'écran (2011).

4.2.3.3 Des photographies qui révèlent le mode ou le contexte de création ou de réitération


L'ajout, aux informations textuelles, d'un ensemble de photographies qui ont pour fonction l'illustration d'un événement plutôt que la simple dénotation de l'objet de musée, détermine une troisième catégorie de témoignages. La fiche descriptive de l'installation de Jonathan Monk, présentée ci-dessus, illustre cette stratégie. D'une part, elle représente les objets de musée qui constituent la pièce. D'autre part, elle témoigne du geste de performance de l'artiste accompli dans un autre contexte. Composent un autre exemple, les photographies de la fiche descriptive du *Dais* de Patrick Van Caeckenbergh qui montrent que la pièce ne constitue pas une seule et simple installation, mais bien l'accessoire principal de

processions réalisées à l'extérieur, dans l'espace public et urbain. Est reproduite ci-dessous, une section de la fiche du *Dais* qui appartient à la collection du FRAC P.A.C.A.

Collection du Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur



Cliché coul. CAT.2005 - Visuel fourni par la galerie



Cliché coul. CAT.2005 - Jean-Christophe Lett

Patrick VAN CAECKENBERGH
1960, Alost (Belgique)

Le Dais
2001
Installation

Cette sculpture en forme de carrousel est la forme "au repos" du dais de procession. La forme préliminaire a été conçue à l'occasion d'une procession pour Sainte-Cornelle au village de Sint-Cornelis Ahorebeke, où vit l'artiste. Le Dais, de couleur bleu pastel, représente le ciel "à la portée de tous", protégeant les habitants du village. Sur le collage apparaissent une reproduction de la procession dans le village de l'artiste et une vue déployée de l'installation.

Sculpture à base cylindrique en bois teinté suspendue au plafond, cylindre en fer forgé, 48 tiges en bois sculpté et peint, tissus, 24 paires de charentaises, et 1 tambour.

1 photographie "Les Nébuleuses"
260 x 274 x 260 cm
Dimensions de la photographie : 68,3 x 103,3 cm

Achat à IN SITU (Paris) en 2002
Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur
Inv. : 2002.488

expositions : Subréel : Marseille, [mac], musée d'art contemporain, 7 juillet-14 octobre 2002

. Patrick Van Caekenbergh : Marseille, Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur, 5 juillet-20 octobre 2003

. Patrick Van Caekenbergh : Nîmes, Carré d'Art, musée d'art contemporain, 27 janvier-17 avril 2005

Figure 9 - Fiche descriptive du *Dais* de Patrick Van Caekenbergh, FRAC P.A.C.A. (détail). Capture d'écran (2010).

4.2.3.4 Un type d'objet ou une technique de fabrication non traditionnels

Enfin, le choix explicite de termes (comme celui de « *performance* »), qui désignent un « *type d'objet* » ou une « *technique de fabrication* », constitue un quatrième indice. C'est ce que présente la fiche descriptive de la pièce *Touching 1000 people* de Diane Borsato, reproduite ci-dessous. Cette photographie de la collection du MNBAQ, à laquelle est juxtaposé un texte qui décrit l'action et les motivations de l'artiste, constitue l'un des principaux moyens créatifs de celle-ci. En effet, l'artiste réalise des photographies et écrit des textes pour témoigner de performances ou d'actions discrètes et furtives qu'elle réalise secrètement dans l'espace public. Nous avons repéré d'autres pièces de la collection du FRAC Lorraine : *Visite guidée* de Dector et Dupuy et *Proxy / Coma* de Dora Garcia,

respectivement identifiée comme « *performance* » et comme « *performance et installation* ». Les fiches de ces deux pièces se trouvent en annexe (appendice B).

Numéro d'accèsion	2006.217
Catégorie de l'objet	Photographie
Nom de l'objet	Photographie
Nombre d'objets	1
Artiste/artisan	Borsato, Diane
Titre	Touching 1000 People
Date de début de production	1999
Date de fin de production	2003
Unité de mesure linéaire	cm
Hauteur	71
Largeur	58
Support	Papier
Technique de fabrication	Performance
Signature	Non signé
Sujet/image	Allégorie Autoréférence
Culture	Canadienne Québécoise
Mention de source	Achat grâce à l'appui du Conseil des Arts du Canada dans le cadre de son programme d'aide aux acquisitions [logo]
Établissement	Musée national des beaux-arts du Québec
Ville de l'établissement	Québec
Date du document	20080923
Date du changement	20080923
Identificateur d'enregistrement unique	MUQU2006.217

Figure 10 - Fiche descriptive de *Touching 1000 people* de Diane Borsato, MNBAQ. Capture d'écran (2010).

4.3 Examiner des dossiers d'œuvres

Les professionnels ont confirmé, dans le cadre des entretiens, que le dossier d'œuvre constitue la pièce maitresse autour de laquelle s'articule la documentation des objets de musée. Le dossier d'œuvre apparaît comme une sorte de « *dossier médical* » (conservateur 4) qui rassemble et accumule les informations nécessaires à la connaissance scientifique des pièces des collections, c'est-à-dire les documents et les données qui permettent de les authentifier, de les identifier, de les connaître et de les localiser. Selon la définition de Stéphanie Fargier-Demergès, il est « *considéré comme un outil de travail scientifique et technique qui constitue une archive vivante et évolutive de la vie d'une œuvre* » (Fargier-Demergès, 2009 : 28). Citons aussi le *Dictionnaire de l'information* qui définit le « *dossier documentaire* » :

[...] Qu'ils servent à la consultation directe ou qu'ils permettent au documentaliste de mieux répondre aux questions qu'on lui pose, qu'ils soient « papier » ou informatisés, les dossiers documentaires font partie de l'environnement naturel d'une unité documentaire. [...] Un dossier documentaire rassemble des documents divers sur un sujet déterminé. Ce sujet est ou plus ou

moins précis selon la vocation généraliste ou spécialisée du centre de documentation concerné et selon la nature de la demande. Les documents contenus dans un dossier sont variés : articles de presse, articles de revues, brochures, plaquettes, cartes, plans, extraits d'ouvrages ou de rapports, photographies, parfois, bibliographies, listes d'adresses, etc. (Pomart, dans Cacaly, Le Coadic, Pomart et Sutter, 2008 : 84).

Le dossier d'œuvre est ce que l'on appelle un « *dossier-outil* » (Pomart, dans Cacaly, Le Coadic, Pomart et Sutter, 2008 : 84). Il figure en effet en permanence dans les centres de documentation. Il s'inscrit dans la durée et il demeure ouvert. Il est généralement divisé en sections ou en sous-dossiers qui permettent de rassembler par types et par fonctions, les différents documents qui se rapportent aux œuvres et à l'artiste (documentaliste 3; documentaliste 5). Il est créé dès que l'acquisition d'une pièce est envisagée, c'est-à-dire avant même que celle-ci ne soit admise dans la collection (conservateur 4; documentaliste 3; documentaliste 5). Il rassemble, au départ, les documents qui permettent au conservateur de présenter la pièce aux membres des comités d'acquisition et de défendre (ou non) sa candidature. Une fois la pièce admise dans la collection, le dossier d'œuvre est enrichi au rythme des expositions, des publications et des recherches dont elle fait l'objet. Il constitue progressivement une archive de la vie de la pièce.

Par ailleurs, le dossier d'œuvre répond également à la réalisation du « *dossier-produit* ». Bien qu'il n'ait pas une durée de vie limitée, il vise à répondre à un certain nombre de demandes précises comme la valorisation des collections et la mise en exposition des pièces. Stéphanie Fargier-Demergès le décrit comme un dossier de type « *produit* », mais dont les sous-dossiers répondent aux caractéristiques du dossier-outil (Fargier-Demergès, 2009 : 31).

Si de façon générale, ce sont les documentalistes qui voient à la gestion et à la mise à jour du dossier d'œuvre, les autres professionnels de la structure, en particulier les conservateurs, sont invités à l'enrichir. Une documentaliste a raconté que les employés du service des publications, tenus informés de la parution des articles et des recherches, peuvent facilement veiller à l'enrichissement des dossiers (documentaliste 3). Une autre a confié devoir « *se battre* » pour obtenir, des autres professionnels moins sensibles à la documentation, le plus grand nombre de documents et d'informations relatifs aux pièces de la collection (documentaliste 5). Quant à la consultation du dossier d'œuvre, elle peut intéresser une diversité de professionnels et de spécialistes. Les conservateurs consultent les dossiers, comme les régisseurs d'œuvres, les curateurs, de même que les chercheurs externes et les étudiants en histoire de l'art.

Depuis quelques années, le dossier documentaire tend à être à la fois un dossier « papier » et un dossier « informatisé », c'est-à-dire que le dossier traditionnel possède un double « électronique » ou « numérique ». Selon la définition du *Dictionnaire de l'information*, le dossier numérique est un :

[...] ensemble de documents numériques et de dossiers numériques constitués par classement physique (répertoires informatiques réels) ou virtuellement au moyen de pointeurs créant des liens vers les documents appartenant au dossier (Pomart, dans Cacaly, Le Coadic, Pomart et Sutter, 2008 : 83-84).

Un dossier d'œuvre numérique est issu du processus d'informatisation des collections. Combiné au dossier papier, il permet de traiter une plus grande diversité de documents comme les articles électroniques ou les références bibliographiques des catalogues des bibliothèques. C'est le partage d'informations une fois normalisées et l'accessibilité de ces informations par leur mise en réseau qui constituent ses plus grandes qualités (documentaliste 2).

Dans l'ensemble, les documentalistes que nous avons rencontrés assurent que le dossier numérique n'a pas, à l'heure actuelle, supplanté le dossier papier. Notons enfin que le dossier numérique et la base de données ne sont pas non plus équivalents. L'un et l'autre demeurent complémentaires, le premier conservant la plus grande quantité possible des documents et informations autour de la pièce, la deuxième proposant l'exploitation d'un certain nombre d'informations (Fargier-Demergès, 2009 : 36).

4.3.1 Une diversité de pratiques et une diversité d'objets de musée

Conjointement à la réalisation des entretiens, à la consultation des bases de données et à l'examen des fiches descriptives, nous avons parcouru trente-cinq dossiers d'œuvres (papier) conservés dans cinq structures françaises et québécoises, soit le Centre Pompidou, le FRAC P.A.C.A., le FRAC Lorraine, le MNBAQ et le MACM. Au Centre Pompidou, c'est dans trois départements distincts que nous avons dû nous rendre, les pièces appartenant à différents secteurs de la collection⁵⁸.

Le choix des structures a été défini suivant un ensemble de facteurs. D'une part, c'est la disponibilité des attachés de conservation, des documentalistes ou des régisseurs, prêts à nous donner accès aux dossiers, qui a en partie déterminé notre sélection. Dans les cas

⁵⁸ Ces secteurs sont : arts plastiques, cabinet d'art graphique, architecture, design, cabinet de la photographie, cinéma et nouveaux médias.

précis du FRAC Lorraine, du MNBAQ et du FRAC P.A.C.A. c'est également l'orientation des politiques d'acquisition respectivement favorables aux œuvres issues de la performance (FRAC, [2009] : 7), aux « œuvres relationnelles » et aux « œuvres programmatiques, évolutives ou processuelles » (Mangion, 2005 : 9), qui a confirmé notre choix⁵⁹. Enfin, c'est l'identification de pièces préalablement repérées dans des expositions qui a déterminé le choix du MNAM⁶⁰.

Quant au choix des dossiers, c'est-à-dire des pièces, il été défini à la lumière du travail d'enquête jusqu'alors mené, de la visite d'expositions et de nos connaissances personnelles de l'histoire de l'art. Dans le cas du MNAM, ce sont surtout les visites d'exposition et nos connaissances qui ont guidé la sélection des pièces. Dans le cas du FRAC P.A.C.A., ce sont plutôt le répertoire des « œuvres évolutives » et des « œuvres projets », présenté dans le catalogue des acquisitions de 2000 à 2004, et les propositions du régisseur de la structure. Le répertoire en ligne des pièces éphémères de type performance a guidé le choix des dossiers au FRAC Lorraine. Enfin, dans les cas du MACM et du MNBAQ, ce sont nos connaissances de l'histoire de l'art combinées aux propositions de la documentaliste et de l'archiviste des collections (pour la première structure) et de la conservatrice (pour la deuxième).

Enfin, c'est l'application de deux critères de sélection, soit la pratique artistique à laquelle sont associés les objets de musée et le « type d'œuvre » (selon la terminologie de Videomuseum) et la « catégorie » ou le « nom de l'objet » (selon la terminologie d'Info-Muse), qui a déterminé le choix des dossiers. Nous avons souhaité rassembler des dossiers de pièces contemporaines susceptibles de présenter une résistance à la muséalisation, tout en respectant la plus grande diversité possible des formes matérielles, médiums et supports des objets de musée. Nous avons donc repéré des propositions que la critique et l'histoire de l'art associent au land art, par exemple, à l'intervention, à la performance, à l'art corporel, à l'art participatif (qui invite le spectateur à avoir un geste) ou à l'art relationnel. Puis, nous

⁵⁹ Acquisées après de « longues discussions avec les artistes », ces œuvres non traditionnelles du FRAC P.A.C.A., qui prennent la forme d'une « pièce générique », d'une « étape de projet » ou encore d'un « principe de discussion », évoluent dans le temps, au rythme des interventions de l'artiste et des expositions. Elles représentent environ vingt pour cent des nouvelles pièces accueillies annuellement dans la collection, entre 2000 et 2004 (Mangion, 2005 : 9).

⁶⁰ Yves Klein dans Yves Klein. *Corps, couleur, immatériel*, Centre Pompidou, du 5 octobre 2006 au 5 février 2007; Saburo Murakami dans *Mouvement des images*, Centre Pompidou, du 1^{er} avril 2006 au 31 janvier 2007; Jean Dupuy dans *Jean Dupuy*, MAMAC, du 18 janvier au 25 mars 2007. Les pièces identifiées sont toutes de la collection du MNAM.

avons cherché des dessins, des installations, des photographies, des « œuvres en trois dimensions » et d'autres types encore.

Nous avons, en outre, observé quelques dossiers de pièces complexes qui présentent des défis importants de mise en vue. Suivant les suggestions des documentalistes des structures, nous avons retenu les dossiers des pièces de Jean-Pierre Gauthier, de James Turrell et de Thomas Hirschhorn au MACM, de même que les dossiers des pièces de Massimo Guerrera et de Jana Sterbak au MNBAQ. La plupart des pièces du FRAC P.A.C.A. présentent également ce type de défi. Enfin, pour des fins de comparaison, nous avons consulté deux dossiers d'œuvres traditionnelles, soit les œuvres peintes sur toile de Jean-Paul Mousseau au MACM et de Rita Letendre au MNBAQ.

Les cinq tableaux ci-dessous présentent les dossiers d'œuvres sélectionnés, regroupés par structure et classés par ordre alphabétique des noms d'artistes. À l'exception de la rubrique « pratiques(s) artistique(s) associée(s) » que nous avons personnellement évaluée, toutes les informations sont tirées des bases de données de Videomuseum, du site de la collection du FRAC Lorraine ou de la base de données Info-Muse.

Tableau 8 - Dossiers d'œuvres : MNAM / Centre Pompidou

ARTISTE(S)	TITRE DE LA PIÈCE	ANNÉE DE CRÉATION	SECTEUR DE LA COLLECTION	PRATIQUE(S) ARTISTIQUE(S) ASSOCIÉE(S)	TYPE D'ŒUVRE
Christo	<i>Running Fence, Project for Sonoma and Marin Counties, California</i>	1976	cabinet d'art graphique	land art / intervention dans la nature	dessin
Christo et Jeanne-Claude	<i>Running Fence, Sonoma and Marin Counties, California</i>	1972-1976	cabinet d'art photographique	land art / intervention dans la nature	photographie
Jean Dupuy	<i>Ear</i>	1971-2006	arts plastiques	installation / art participatif	œuvre en trois dimensions
Yves Klein (un seul dossier)	<i>Chèque</i>	[1959]	cabinet d'art graphique	performance / art conceptuel	dessin
	<i>Chéquier</i>	1959		performance / art conceptuel	dessin
Gordon Matta-Clark	<i>Conical Intersect</i>	1975	cabinet d'art photographique	intervention urbaine / architecture	photographie
Saburo Murakami	<i>Passage, 8 novembre 1994</i>	1994	arts plastiques	performance Gutaï	œuvre en trois dimensions
Gina Pane	<i>Autoportrait(s)</i>	1973	arts plastiques	art corporel / action	œuvre en trois dimensions
	<i>Azione sentimentale</i>	1973	cabinet d'art photographique	art corporel / action	photographie

Tableau 9 - Dossiers d'œuvres : FRAC P.A.C.A.

ARTISTE(S)	TITRE DE LA PIÈCE	ANNÉE DE CRÉATION	PRATIQUE(S) ARTISTIQUE(S) ASSOCIÉE(S)	TYPE D'ŒUVRE
Boris Achour	<i>Générique</i>	2000-	installation / art participatif / œuvre évolutive / vidéo	installation multimédia
Scoli Acosta,	<i>Réceptionisme : ou le mal au ventre d'Yves Klein</i>	novembre 2004	performance / installation vidéo	installation
Tatiana Trouvé	<i>Module administratif. Bureau des activités implicites</i>	1997	installation / œuvre évolutive	Installation
Patrick Van Caekenbergh	<i>Le Dais</i>	2001	esthétique relationnelle / intervention dans l'espace urbain	Installation
	<i>Le Paravent</i>	1993	esthétique relationnelle	œuvre en trois dimensions
Stephen Wilks	<i>Âne bleu</i>	2002	esthétique relationnelle / intervention	Installation
Erwin Wurm	<i>Take this position for one minute</i>	4 mars 2000	performance / art participatif / photographie	Installation

Tableau 10 - Dossiers d'œuvres : FRAC Lorraine

ARTISTE(S)	TITRE DE LA PIÈCE	ANNÉE DE CRÉATION	PRATIQUE(S) ARTISTIQUE(S) ASSOCIÉE(S)	TYPE D'ŒUVRE
Dector / Dupuy	<i>Visite guidée</i>	2006	visite guidée / performance	performance
Esther Ferrer	<i>Intime et personnel</i>	1967 et 1977	performance	photographie / performance
Dora Garcia	<i>Proxy / Coma</i>	2001	performance / installation vidéo	performance / installation vidéo
Jiri Kovanda	<i>Kissing through glass</i>	2007	performance	photographie
Tania Mouraud	<i>City Performance n°1</i>	1977-1978	intervention urbaine éphémère	affiches sérigraphiées

Tableau 11 - Dossiers d'œuvres : Musée d'art contemporain de Montréal

ARTISTE(S)	TITRE DE LA PIÈCE	ANNÉE DE CRÉATION	PRATIQUE(S) ARTISTIQUE(S) ASSOCIÉE(S)	TYPE D'ŒUVRE
Marina Abramović et Ulay	<i>Modus vivendi</i>	1985	performance / photographie	photographie (dyptique)
Jean-François Cantin	<i>Propos Type</i>	1977	installation vidéo	installation vidéo
Jean-Pierre- Gauthier	<i>Battements et papillons</i>	2006	installation	installation sonore
Thomas Hirschhorn	<i>Jumbo Spoons and big cake</i>	2000	installation	installation sculpturale
Jean-Paul Mousseau	<i>Rose ma chair (chère)</i>	1959	peinture	peinture
Gina Pane	<i>L'Azione sentimentale [sic]</i>	1973	art corporel / action	photographie
Françoise Sullivan (Maurice Perron, Jean-Paul Riopelle)	<i>Danse dans la neige</i>	1948-1977	danse automatique performance	album
James Turrell	<i>Atlan</i>	1986	installation	installation in situ

Tableau 12 - Dossiers d'œuvres : Musée national des beaux-arts du Québec

ARTISTE(S)	TITRE DE LA PIÈCE	ANNÉE DE CRÉATION	PRATIQUE(S) ARTISTIQUE(S) ASSOCIÉE(S)	TYPE D'ŒUVRE
Mathieu Beauséjour	<i>Survival Virus de survie</i>	1991-1999	intervention	assemblage
Diane Borsato	<i>Touching 1000 people</i>	1999-2003	esthétique relationnelle / photographie	photographie
Claudine Cotton	<i>Une vraie famille doit faire son lit petit à petit</i>	2001	esthétique relationnelle / Intervention dans l'espace urbain	assemblage sculptural
Raphaëlle de Groot	<i>Dévoilements, série 2. Portraits de religieuses. Je les dessinais à l'aveugle pendant qu'elles, à l'aveugle, dessinaient une couronne de profession</i>	1999-2001	esthétique relationnelle / dessin	dessin (polyptyque)
Massimo Guerrera	<i>Darbora!</i>	2000-2005	esthétique relationnelle / sculpture / installation	installation sculpturale
Rita Letendre	<i>Kyrie</i>	2000	peinture	peinture
Jean-François Prost	<i>Convivialités électives</i>	2000	esthétique relationnelle / intervention / photographie	photographie (polyptyque)
Jana Sterbak	<i>Dissolution (auditorium)</i>	2000-2001	installation	installation
Jana Sterbak	<i>Dissolution (auditorium)</i>	2000-2001	installation	installation

Les MNAM et le MNBAQ, qui reçoivent un nombre relativement important de chercheurs externes, disposent d'un système de classement des documents qui permet un retrait rapide et facile des informations confidentielles. Sont généralement jugés confidentiels, les informations et documents relatifs à l'acquisition de la pièce, comme les factures, les contrats, les coordonnées des vendeurs et des donateurs et la correspondance entourant la négociation. Le MNAM réserve une chemise d'une couleur différente que les documentalistes retirent au moment de la consultation. Le MNBAQ produit, pour chaque pièce, deux dossiers, l'un confidentiel qui est conservé dans les classeurs, l'autre qui est remis aux chercheurs. Le FRAC P.A.C.A. conserve la plupart des documents légaux dans les bureaux des administrateurs. Ceux-ci ne font donc pas partie à proprement parler des dossiers d'œuvres tels que les définissent les professionnels de la structure. C'est ainsi que nous n'avons pas pu consulter dans ces trois structures, la plupart des documents confidentiels. Notons qu'au FRAC Lorraine et qu'au MACM, l'accès aux documents confidentiels ne nous a pas été formellement refusé.

Afin de mener à bien l'examen des dossiers d'œuvres, nous avons demandé l'autorisation de photocopier les dossiers choisis. Tous les professionnels ont accepté qu'une partie des documents soient photocopiés, conditionnellement à leur approbation. Nous avons fait le maximum de copies et pris des notes complémentaires.

4.3.2 Interroger la documentation et la présence, dans les collections, à travers les dossiers d'œuvres

L'examen des dossiers d'œuvres avait pour premier objectif une meilleure connaissance de l'outil documentaire. À la lumière des propos des professionnels qui le fabriquent, le mettent à jour et le consultent, nous avons observé, dans un premier temps, son organisation et sa composition. Comment le dossier est-il construit? Quelles sections le composent? Quels types de documents y sont rassemblés? Le dossier d'œuvre est-il mis à jour régulièrement? Semble-t-il enrichi au rythme des expositions et des publications comme le prétendent les professionnels?

Dans un deuxième temps, nous avons voulu interroger la présence, à travers les dossiers documentaires, des pratiques artistiques qui s'inscrivent dans la durée ou dans un contexte spécifique. Nous avons consulté les dossiers à la lumière des questions suivantes : le dossier d'œuvre permet-il à celui qui le consulte, de retracer, de repérer le processus créatif de la pièce collectionnée, l'évènement dont il est issu ou associé, le contexte auquel il

appartenait avant d'entrer dans la collection? En d'autres mots, le dossier est-il essentiellement le dossier descriptif de l'objet de musée ou rassemble-t-il des documents qui portent également sur l'histoire de production de la pièce, sur son contexte original? Et une peinture sur toile, est-elle documentée de la même manière que les pratiques moins conventionnelles?

Enfin, nous avons souhaité observer comment le dossier d'œuvre supporte la gestion technique des pièces dont la conservation et la mise en exposition nécessitent une attention particulière. Ont guidé nos observations des questions comme : le dossier contient-il des informations, des documents qui aident à la mise en exposition des pièces et qui guident le renouvellement des éléments éphémères qui les constituent? Quels sont ces documents?

4.3.3 Une structure plus ou moins générique

L'examen sommaire des dossiers d'œuvre a révélé que les structures systématisent plus ou moins le travail de documentation. Certaines établissent des modèles et cherchent à rassembler l'exhaustivité des documents pertinents. D'autres travaillent de manière beaucoup plus approximative. Des dossiers apparaissent étoffés, d'autres semblent pauvres, voire négligés. La mise à jour des dossiers papier n'est pas systématiquement réalisée. Les discussions formelles et informelles avec des documentalistes et des régisseurs ont amené à croire que cette désaffection est due à un manque de ressources humaines qui ne répond pas à l'enrichissement constant des collections, à l'augmentation des expositions et à l'accroissement de la complexité des pièces qui nécessitent un suivi plus important (documentaliste 4; documentaliste 5; régisseur 3). Aussi, l'informatisation des collections, qui tend à déplacer le travail documentaire du dossier papier au dossier électronique, explique certainement l'état en souffrance du premier.

Il arrive que le nombre de sections, de même que le titre de chacune d'elles, varient d'un dossier à l'autre. Nous avons observé que l'organisation et le contenu des dossiers fluctuent en fonction de la culture des structures, des professionnels responsables de sa tenue, de l'époque de l'acquisition des pièces, de leur notoriété et de leur complexité. Nous avons confirmé que, de manière générale, une pièce exposée à plusieurs reprises et faisant l'objet de nombreuses publications génère une documentation plus foisonnante qu'une pièce qui sort peu des réserves. Une pièce acquise récemment possède également une documentation plus fine ou plus volumineuse. Idem pour les pièces les plus complexes qui présentent des exigences particulières de montage et de démontage.

De façon générale, le dossier des collections contemporaines du MNAM est divisé en quelque cinq sections⁶¹. Une première regroupe les documents « *confidentiels* » qui se rapportent à l'acquisition de la pièce et à sa négociation. Une deuxième section, intitulée « *historique* », rassemble les documents non confidentiels liés à l'acquisition comme le procès-verbal de la commission d'acquisition et le texte de présentation de la pièce. Une troisième section, titrée « *expositions* », porte sur les présentations publiques de la pièce. Des photographies de mises en vue y sont insérées, de même que des cartons qui annoncent la tenue des expositions. La section « *bibliographie* » rassemble des articles de revues et de journaux et des extraits de catalogues, de mémoires ou de thèses, qui traitent de la pièce ou de l'artiste. Une dernière section, intitulée « *analogies* », rapporte l'existence d'autres versions ou d'autres tirages de la pièce ou encore, l'existence de formes préalables comme des esquisses. Généralement, une photographie de la pièce ouvre le dossier, de même qu'une impression de la fiche descriptive, le curriculum vitæ de l'artiste et ses coordonnées.

Le dossier d'œuvre du FRAC P.A.C.A. est apparu fragmenté. La prise en charge de la documentation, au sein de cette structure, est assumée par différents professionnels qui se trouvent dans différents espaces de travail. Les documents légaux sont conservés par l'administrateur (régisseur 3). Ceux de nature biographique et bibliographique sont essentiellement rassemblés par le documentaliste qui les conserve dans le centre de documentation ouvert au public. Quant aux questionnaires d'artistes et aux autres documents qui portent sur le montage et l'entreposage des pièces, ils sont pour l'essentiel recueillis et produits par le régisseur. Le dossier que crée et administre ce dernier est compris comme « *le* » dossier d'œuvre des pièces de la collection.

L'organisation du dossier d'œuvre du FRAC Lorraine compte généralement six sections intitulées « *acquisition* », « *documentation* », « *expositions* », « *biographie / bibliographie* », « *données techniques* » et « *prêts* ». La première section rassemble tous les documents qui entourent l'achat comme les contrats, les factures et la correspondance entre l'artiste, le galeriste et la direction de la structure. Les publications sont conservées dans la deuxième et tous les documents qui entourent les expositions tenues au FRAC Lorraine ou ailleurs se trouvent dans la troisième. Comme son double titre l'indique, la section « *biographie /*

⁶¹ Le dossier d'œuvre du secteur « *arts plastiques* » du Centre Pompidou, développé par la documentaliste qui en a la responsabilité, apparaît, au sein de la structure, comme le modèle à reproduire. C'est son organisation que nous présentons ici. Par ailleurs, la description des dossiers vaut pour l'ensemble des dossiers d'une même structure, mais ne vaut pas toujours pour chacun, pris isolément.

bibliographie » contient le curriculum vitæ de l'artiste, des textes biographiques et des textes historiques et critiques qui, à nos yeux, pourraient aussi appartenir à la section « *documentation* ». Le sous-dossier « *données techniques* » est principalement alimenté par la régie : il regroupe les informations qui portent sur le montage et le démontage des pièces. Enfin, la section « *prêts* » rassemble, comme son titre l'indique, les documents qui rapportent les mouvements des pièces comme les contrats entre structures et les rapports de conservation.

Le dossier du MACM comporte une première section, non titrée, qui rassemble les documents de nature administrative et juridique qui identifient et authentifient les pièces et qui en justifient l'acquisition. Nous repérons des contrats d'achat, des factures, des conventions de donation, des lettres d'acceptation de la Commission des biens culturels, des certificats d'authenticité et des formulaires de cession de droits de reproduction. Nous identifions également la correspondance (des lettres, l'impression de courriels) des galeristes, des artistes et des professionnels du musée amenés à négocier l'acquisition des œuvres. Les rapports d'évaluation de galeries indépendantes certifiant la valeur esthétique, artistique ou historique des œuvres sont également conservés dans cette section. Une deuxième section, intitulée « *publications* », regroupe les textes historiques et critiques qui traitent des pièces ou des artistes, alors qu'une troisième, nommée « *montage* », conserve les documents qui guident la mise en exposition.

Enfin, les fiches descriptives abrégées des pièces, de même que les fiches descriptives détaillées, composent la première section du dossier d'œuvre du MNBAQ. Les rapports d'état de conservation, les déclarations d'authenticité forment une deuxième section intitulée « *constat / restauration* ». La section « *correspondances générales* », quand elle apparaît, garde la trace des échanges entre galeristes, artistes et conservateurs. Comme son nom l'indique, la section « *mentions et articles* » rassemble des bibliographies et des articles qui traitent des expositions de la pièce ou, plus largement, du travail de l'artiste. La section « *œuvres en rapport* » (« *analogies* » au MNAM) constitue une cinquième catégorie de documents. Les « *éléments biographiques* », comme les photographies, les DVD, les cartons d'invitation, composent une sixième section. Enfin, une section détachable de documents confidentiels fait également partie du dossier d'œuvre du MNBAQ.

4.3.4 Un partage tripartite de la documentation

En nous inspirant de la partition de Nathalie Leleu (Leleu, 2010) et de l'organisation en trois temps de la documentation du FRAC P.A.C.A, nous retrouvons, dans l'ensemble, une structure tripartite du dossier d'œuvre. À l'instar des sections que proposent les musées et les FRAC, c'est suivant les fonctions principales des documents que sont partagés les dossiers. Une première catégorie regroupe les documents administratifs et juridiques qui confirment le statut muséal de la pièce qui entre dans le musée. La plupart de ces documents sont confidentiels. Les sections « *historique* », « *acquisition* » et « *prêt* », et « *correspondances générales* » des dossiers respectifs du MNAM, du FRAC Lorraine et du MNBAQ appartiennent en partie ou en totalité à cette catégorie.

Une deuxième catégorie rassemble la documentation historique et critique, c'est-à-dire les documents qui renseignent sur l'œuvre de l'artiste et sur le contexte de création et de présentation de la pièce. Les documents qui proposent des interprétations de la pièce appartiennent également à cette catégorie. Les sections « *historique* », « *exposition* », « *bibliographie* », « *analogies* » du dossier du MNAM, les sections « *documentation* », « *exposition* », « *biographie / bibliographie* » du FRAC Lorraine, la section « *publications* » du MACM et enfin, les sections « *fiches techniques* », « *mentions et articles* », « *œuvres en rapport* » et « *éléments biographiques* » du MNBAQ appartiennent en partie ou en totalité à la catégorie.

Enfin, une troisième catégorie de documents porte sur les aspects techniques de la pièce qui informent de l'état et des besoins de conservation et d'entreposage, comme des besoins techniques et logistiques liés à sa présentation publique. Les sections « *données techniques* », « *montage* » et « *fiches techniques* » des dossiers respectifs du FRAC Lorraine, du MACM et du MNBAQ relèvent de cette troisième catégorie. Le tableau ci-dessous résume ce partage tripartite de la documentation des objets de musée. Les exemples de documents sont ceux de Nathalie Leleu et ceux que nous avons identifiés dans le cadre de l'enquête (Leleu, 2010 : 376).

Tableau 13 – Partage tripartite de la documentation des objets de musée

CATÉGORIE	SECTION DU DOSSIER	STRUCTURE	DOCUMENTS (EXEMPLES)
Documentation administrative et juridique	Documents confidentiels	MNAM	Contrats d'acquisition, actes notariés, clauses régissant les modalités d'exposition, de prêts et de diffusion éditoriale, correspondances avec les ayants droit ou les galeries, factures, cessions de droits, procès-verbaux attestant l'acquisition, etc.
	Historique		
	(administration)	FRAC P.A.C.A.	
	Acquisition	FRAC Lorraine	
	Prêts		
	(documents administratifs et juridiques)	MACM	
	Documents confidentiels	MNBAQ	
Documentation historique et critique	Correspondance générale		Inventaires, fiches descriptives, iconographies des pièces (photographies, vidéos), muséographies des pièces exposées, fiches biographiques, provenances des pièces, listes des expositions, notices, bibliographies, curriculum vitæ, communiqués de presse, cartons d'invitation à des expositions, textes de présentation des artistes, questionnaires, etc.
	Historique	MNAM	
	Exposition		
	Bibliographie		
	Analogies		
	(documentation)	FRAC P.A.C.A.	
	Documentation	FRAC Lorraine	
	Exposition		
	Biographie / bibliographie		
	Publications	MACM	
	Fiches techniques	MNBAQ	
Documentation technique	Mentions et articles		Rapports d'état de conservation, rapports de restauration, schémas, plans de montage, questionnaires d'artistes, etc.
	Œuvre en rapport		
	(régie)	FRAC P.A.C.A.	
	Données techniques	FRAC Lorraine	
	Montage	MACM	
	Fiches techniques	MNBAQ	

À titre d'illustration, nous présentons, dans les trois tableaux qui suivent, les documents rassemblés dans trois dossiers d'œuvres de trois structures différentes. Le premier dossier est celui d'une peinture sur toile de Rita Letendre, conservée au MNBAQ. Le deuxième est celui d'un dessin de Christo, c'est-à-dire un croquis du projet *Running Fence* qu'il a élaboré dans les années 1970 avec sa compagne et collègue Jeanne-Claude. Enfin, le troisième est celui d'une installation sonore de Jean-Pierre Gauthier de la collection du MACM. Cette pièce met en scène un piano trafiqué, chargé de détecteurs de mouvements, qui produit une musique dissonante quand un visiteur s'en approche. Rappelons que le dossier d'œuvre est en continuelle fabrication. Les contenus que nous présentons reflètent l'état des dossiers au moment de leur consultation, soit en octobre 2007 pour *Kyrie* de Rita Letendre, en février 2007 pour *Running Fence* de Christo et en février 2008 pour *Battements et papillons* de Jean-Pierre Gauthier.

Tableau 14 - Dossier de *Kyrie* de Rita Letendre, MNBAQ

SECTION DU DOSSIER	TYPE DE DOCUMENT	CONTENU	CATÉGORIE DE LA DOCUMENTATION
	fiche descriptive abrégée	Informations sur la pièce dont le n° d'accession, catégorie, le nom de l'artiste, le titre de la pièce, l'année de production, les dimensions, la technique d'expression, la mention (achat), le statut (collection permanente), etc.	historique et critique
	fiche descriptive abrégée	Informations sur la pièce dont le lieu de production, le sujet (abstraction), l'emplacement, etc.	historique et critique
	fiche descriptive abrégée	Informations sur la pièce, dont le nom et les coordonnées du vendeur, une liste des expositions et des publications pertinentes, etc.	historique et critique
	fiche descriptive	Informations sur la pièce. Impression de tous les champs qui identifient, décrivent et localisent la pièce.	historique et critique
	image objet	Photographie officielle de la pièce.	historique et critique
	texte de présentation	Texte de justification de l'acquisition de la pièce : présentation, inscription dans le contexte de l'œuvre de l'artiste et dans celui de la collection. Daté et signé par le conservateur.	historique et critique
	avis de modification	Avis de modification du n° d'accession, daté et signé par le conservateur et l'archiviste des collections.	administratif et juridique
constat / restauration	déclaration d'authenticité	Nom de l'artiste, titre de la pièce, technique d'expression, n° d'accession. Datée et signée par le conservateur.	administratif et juridique
mentions et articles	article de revue	Article de Jacques-Bernard Roumanes intitulé « <i>Le tableau ivre</i> », publié dans la <i>Vie des arts</i> , été 2001.	historique et critique

Tableau 15 - Dossier de *Running Fence For Sonoma and Marin Counties, California* de Christo, MNAM

SECTION DU DOSSIER	TYPE DE DOCUMENT	CONTENU	CATÉGORIE DE LA DOCUMENTATION
couverture	texte de présentation	Présentation de la pièce : nom des artistes, titre, photographie, n° d'inventaire.	historique et critique
historique	fiche descriptive abrégée	Informations sur la pièce dont le titre, l'année de production, le type d'œuvre, les matériaux, les dimensions, les informations sur les conditions d'exposition, le n° d'inventaire, l'emplacement, etc.	historique et critique
	image intervention	Carte postale. Photographie de l'intervention (pas de la pièce) au verso, identification de l'intervention au recto.	historique et critique
	biographie / CV	Liste des projets de l'artiste (et de sa collègue, Jeanne-Claude) présentée chronologiquement. En français.	historique et critique
	biographie / CV	Liste des projets de l'artiste (et de sa collègue, Jeanne-Claude) présentée chronologiquement. En anglais.	historique et critique
	image objet	Photographie de la pièce (photocopie noir et blanc).	historique et critique
	correspondance	Entre l'artiste (et sa collègue Jeanne-Claude) et la conservatrice. Présentation du projet et de son contexte de production. Présentation de la pièce.	historique et critique
	correspondance	Entre la conservatrice et l'artiste (et sa collègue Jeanne-Claude). Demande d'informations à propos de la pièce et de son exposition. Confirmation de son envoi.	historique et critique / administratif et juridique

expositions	communiqué	Émis par la National Gallery de Washington, D.C. Présentation d'une exposition sur les projets de Christo et de Jeanne-Claude, 2001.	historique et critique
	communiqué	Émis par Christo et Jeanne-Claude. Présentation du projet <i>The Gates</i> , à Central Park, New York, 1979-2005.	historique et critique
bibliographie	catalogue	Texte sur la pièce paru dans le catalogue de l'exposition <i>Œuvres sur papier. Acquisition 1996-2001</i> , présentée au Centre Pompidou. Liste des pièces exposées (section).	historique et critique
	Catalogue	Texte sur le projet paru dans un catalogue du Musée de Grenoble, 1977.	historique et critique
	catalogue	Texte sur le projet et photographies des dessins et de l'installation de l'intervention.	historique et critique
analogies	texte de présentation	Émis par les artistes. Texte de présentation du projet <i>The Gates. Projet pour Central Park</i> , New York.	historique et critique
	texte de présentation	Émis par les artistes. Texte de présentation du projet <i>Over the river, Project for the Arkansas river, state of Colorado</i> .	historique et critique
	image intervention	Quatre cartes postales du projet <i>The Gates. Projet pour Central Park</i> , New York.	historique et critique
	image intervention	Six cartes postales du projet <i>Over the river, Project for the Arkansas river, state of Colorado</i> .	historique et critique

Tableau 16 - Dossier de *Battements et papillons* de Jean-Pierre Gauthier, MACM

SECTION DU DOSSIER	TYPE DE DOCUMENT	CONTENU	CATÉGORIE DE LA DOCUMENTATION
	Facture	Facture d'achat. Adressée au musée, achat à une galerie de New York.	administratif et juridique
	correspondance	Entre galerie et musée. Objet : achat de la pièce. Télécopie de lettre.	administratif et juridique
	correspondance	Entre musée et galerie. Objet : confirmation achat. Impression de courriel.	administratif et juridique
	correspondance	Entre conservateur, documentalistes et artiste. Objet : cueillette et livraison de la pièce. Impression de courriel.	administratif et juridique
	correspondance	Entre artiste et professionnels. Objet : prix de vente. Impression de courriel.	administratif et juridique
	correspondance	Entre artiste et professionnels. Objet : titre de la pièce, prix de vente. Impression de courriel.	administratif et juridique
	Note	Coordonnées de la galerie. Manuscrite. Sur feuille quadrillée déchirée.	administratif et juridique
	Note	Adresse de l'artiste. Impression d'une page Internet.	administratif et juridique
	biographie / CV	Courte biographie de l'artiste parue à l'occasion de la Sobey Art Award 2004. De Stéphane Aquin. En français.	historique et critique
	biographie / CV	Courte biographie de l'artiste parue à l'occasion de la Sobey Art Award 2004. De Stéphane Aquin. En anglais.	historique et critique
	texte d'identification	Photocopie d'un cartel (?). En français et en anglais.	historique et critique
	bon de sortie	Entre artiste et professionnels. Ensemble de bons d'entrées et de sorties de matériel. Impressions de courriels. Facture de déménagement.	administratif et juridique
publications	article de journal	Texte de Jocelyne Lepage, publié dans <i>La Presse</i> , sur l'exposition de la pièce au MACM.	historique et critique

	article en ligne	Tiré du site de la CIAC. Sur l'exposition <i>Growth & Risk</i> où participent plusieurs artistes, dont l'artiste.	historique et critique
plan de montage	note / échantillon	Éléments de la pièce récupérés lors du démontage du 11 mai 2007. Quatre petits tubes de caoutchouc. Dans deux enveloppes.	technique
	correspondance	Entre restauratrice, archiviste des collections et conservatrice. Objet : emplacement de pièces dans les réserves.	administratif et juridique
	rapport d'état conservation	Mise à jour, mars 2008. Documents de 7 pages.	technique
	rapport d'état conservation	Janvier et février 2007. Rencontre avec l'artiste. Documents de 6 pages.	technique
	note technique	Informations sur le programme informatique.	technique
	image objet	Six photographies couleur et noir et blanc de la pièce, dans l'atelier de l'artiste.	technique
	texte source	Logiciel, code de programmation de la pièce.	technique
pochette de la chemise	image objet	Deux photographies couleur de la pièce. Photocopies.	historique et critique
Annexe : cahier boudiné. Fruit du travail d'un étudiant stagiaire, réalisé à l'automne 2006 et au printemps 2007			
	entrevue	Avec l'artiste. Autres participants : conservateurs, archiviste des collections, restauratrice, responsable du service audiovisuel.	historique et critique / technique
	rapport d'état conservation	Le même. Janvier et février 2007. Rencontre avec l'artiste.	technique
	note technique	Le même. Informations sur le programme informatique.	technique
	article de journal	Le même. Texte de Jocelyne Lepage, <i>La Presse</i> .	historique et critique
	note	Sur CD d'images. Certaines manuscrites.	
	image objet	Photographie noir et blanc de la pièce. Photocopie.	historique et critique
	biographie / CV	Le même. Courte biographie de l'artiste parue à l'occasion de la Sobey Art Award 2004. De Stéphane Aquin. En français.	historique et critique
	biographie / CV	Le même. Courte biographie de l'artiste parue à l'occasion de la Sobey Art Award 2004. De Stéphane Aquin. En anglais.	historique et critique
	texte d'identification	Le même. Photocopie d'un cartel (?). En français et en anglais.	historique et critique
	article électronique	Le même. Tiré du site de la CIAC. Sur l'exposition <i>Growth & Risk</i> où participent plusieurs artistes, dont l'artiste.	historique et critique
	image objet	Les mêmes. Six photographies couleur et noir et blanc de la pièce, dans l'atelier de l'artiste.	technique
Annexe : CD produit par DOCAM			
	texte source	Code du programme du piano. Logiciel Basic Stamp 2.	technique
Annexe : CD			
	image objet	Environ 50 images pour réaliser le montage de la pièce.	technique
Annexe : DVD produit par DOCAM			
	vidéo	Documentation vidéo tournée les 18 et 19 janvier 2007 du montage de la pièce au MACM, étape par étape. 49 scènes et d'autres segments en extra.	technique

4.3.5 Une diversité de documents techniques

L'un des objectifs de l'examen des dossiers d'œuvres était d'observer la documentation technique des pièces, c'est-à-dire la documentation qui porte sur les aspects pratiques de la conservation des pièces et de leur mise en exposition. Nous avons constaté que cette documentation, au sein des dossiers d'œuvres, est extrêmement variable. Pour la majorité des pièces traditionnelles ou des pièces qui présentent une forme et une économie traditionnelles (des pièces composées d'un seul élément matériellement stable), cette documentation est souvent inexistante.

Nous avons cependant repéré, dans certains dossiers, des documents qui donnent des indications visant à guider la mise en exposition. Ces documents apparaissent sous la forme de notes, de photographies, de schémas. Ils sont tantôt des informations indirectes plus ou moins vagues, tantôt des protocoles très détaillés. Par exemple, une information énoncée dans une lettre de Jeanne-Claude (pour Christo), adressée à une conservatrice du Centre Pompidou, indique notamment que les photographies de *Running Fence*, qui ont été données au MNAM avec le dessin de Christo, doivent être exposées avec le dessin. « *Christo n'est PAS un peintre paysagiste* », insiste sa collaboratrice. Autre exemple est celui du schéma explicatif, inséré dans le dossier d'*Une vraie famille doit faire son lit petit à petit* de Claudine Cotton, qui vise à organiser l'installation des différents éléments qui constituent la pièce. Enfin, la vidéo de l'installation de *Battements et papillons*, fragmentée en quelque cinquante chapitres, détaille de manière précise les différentes étapes de la mise en exposition du piano de Jean-Pierre Gauthier.

4.3.6 Une présence essentiellement énoncée dans la littérature historique et critique

Enfin, l'un des derniers objectifs de l'examen des dossiers d'œuvres était d'interroger la présence, à travers les documents qui les composent, de pratiques artistiques qui s'inscrivent dans la durée ou dans un contexte spécifique. Nous avons en tête les questions suivantes : le dossier d'œuvre permet-il à celui qui le consulte, de retracer, de repérer le processus créatif de la pièce collectionnée, l'évènement dont elle est issue ou associée, le contexte auquel elle appartenait avant d'entrer dans la collection ? Son contenu diffère-t-il de celui d'une peinture sur toile, par exemple ?

Comme nous l'avions prévu, l'examen sommaire des dossiers d'œuvres a montré que dans l'ensemble, le contenu et l'organisation des dossiers d'œuvres des pièces de Christo,

d'Yves Klein, de Gordon Matta-Clark, de Gina Pane, de Marina Abramović et Ulay, de Mathieu Beauséjour, de Raphaëlle de Groot, et d'autres encore ne se distinguent pas de manière appuyée du contenu et de l'organisation des dossiers des peintures de Jean-Paul Mousseau ou de Rita Letendre.

Nous avons constaté que certains documents évoquent le processus de création des pièces, c'est-à-dire qu'ils mentionnent et décrivent les performances, les actions, les projets desquels sont issues les pièces. Ces documents sont essentiellement des articles de journaux, de revues ou des extraits de catalogues qui décrivent les pièces et leur histoire de production et qui commentent les approches des artistes. Ce sont aussi les textes argumentaires que rédigent les conservateurs ou les attachés de conservation pour présenter les pièces et défendre leur acquisition. Ils s'apparentent, dans la forme et le type de contenu, aux documents et textes qui décrivent la démarche des peintres. Au premier coup d'œil, peu de choses distinguent l'article de revue de Jacques-Bernard Roumanes publié dans *Vie des arts* sur le travail pictural de Rita Letendre (tableau 14), du texte publié dans le catalogue du Musée de Grenoble sur l'intervention de Christo (tableau 15). Peu de choses, si ce n'est que c'est principalement de peinture que l'on parle dans le premier cas (objet de musée) et d'intervention dans la nature, dans le deuxième (événement à la source de l'objet de musée).

Nous avons enfin observé que des photographies et des vidéos, qui documentent la création originale ou le processus de réalisation des objets de musée, sont parfois intégrées aux dossiers. Par exemple, se trouvent dans le dossier de la pièce *Passage, 8 novembre 1994* de Saburo Murakami, des photographies et une vidéo sur support DVD qui présentent un ensemble d'actions de l'artiste, dont celle qui est à la source de la pièce de la collection du MNAM. *Passage, 8 novembre 1994* est une structure composée de sept châssis de bois et quatorze feuilles de papier craft perforées par le passage de l'artiste. Comme son titre l'indique, le passage, qui a produit la perforation, a été réalisé au Centre Pompidou, le 8 novembre 1994, à l'occasion du vernissage de l'exposition *Hors limites*. C'est de cette action que témoigne la vidéo insérée dans le dossier.

4.4 Évaluer la validité des résultats obtenus

Au terme de cette première enquête, nous identifions les limites de l'investigation, de même que les difficultés liées à la nature des objets étudiés ou aux circonstances du terrain. Nous revenons sur les résultats de l'analyse des entretiens, des examens des fiches

descriptives et des dossiers d'œuvres et nous dégageons les pistes de recherche les plus pertinentes.

4.4.1 Des difficultés de conservation qui font écho à la littérature

Comme prévu, le portrait des défis et des stratégies de la documentation de l'art contemporain, que nous avons brossé en recueillant les témoignages de professionnels et en analysant des fiches descriptives et des dossiers d'œuvres, demeure très général. L'échantillon modeste et hétérogène ne permet pas d'évaluer comment les différents profils professionnels considèrent les défis et les stratégies de la documentation. Il ne permet pas non plus de comparer, sur la base du type (musée ou FRAC), de la taille (petite, moyenne ou grande), de la nature des collections (collection contemporaine ou généraliste, collection d'art concret ou d'œuvres évolutives, par exemple) ou de la situation géographique (structure française ou québécoise), les défis et les approches de conservation et de documentation que développent les différentes structures.

Compte tenu des contraintes circonstanciées du terrain et de la nature exploratoire de cette première enquête, nous considérons que l'enquête a permis de brosser un portrait réaliste des défis de la documentation de l'art contemporain. Les difficultés qu'ont évoquées les professionnels interviewés proviennent principalement de la fragilité des matériaux, de la diversité des techniques et des exigences de la mise en exposition. Nous avons compris que ces difficultés, combinées au phénomène nouveau de la disponibilité de l'artiste, bouleversent et redéfinissent les activités muséales, de même que les règles et les valeurs qui les encadrent. Ces observations des professionnels rejoignent, dans l'ensemble, les idées rapportées et débattues dans la littérature relative à la documentation et plus largement à la conservation de l'art moderne et contemporain, produite depuis le milieu des années 1990, en Europe et en Amérique du Nord. Trois phénomènes ou principes qui définissent les enjeux spécifiques de la conservation de l'art contemporain et qui accroissent l'importance et la complexité du travail de documentation peuvent être énoncés.

4.4.1.1 L'intention de l'artiste comme discours structurant de la conservation

Une première idée, qui émerge à la fois des entretiens et de la littérature, porte sur l'intention de l'artiste, de sa prise en compte dans le traitement de ses pièces et de sa documentation. L'intérêt porté à la connaissance de l'intention dans la compréhension de l'œuvre d'un artiste n'est pas nouveau. En effet, la question de l'intention, de sa définition, de

la possibilité de l'identifier sur la base des choix plastiques du créateur et sur son rôle dans l'interprétation du travail artistique traverse non sans controverse les théories de la conservation, de la restauration et de l'interprétation des œuvres (Dykstra, 1996)⁶². Au regard des pratiques artistiques contemporaines, l'intention de l'artiste est interrogée à la lumière des nouveaux enjeux.

Alors que les œuvres traditionnelles présentent des propriétés matérielles et physiques relativement stables pour lesquelles il existe, dans le cadre des théories classiques de la conservation, un état original ou un état idéal qu'il s'agit de préserver, un grand nombre de pièces contemporaines ont une autre économie. Nous l'avons vu, certaines pièces se dégradent, d'autres connaissent des versions multiples chaque fois composées de nouveaux éléments matériels. Les propriétés matérielles et physiques de ces pièces ne peuvent dès lors plus agir comme référence. Par conséquent, il devient difficile pour les conservateurs de déterminer si ces dégradations sont correctes (et jusqu'à quel point elles le sont), si les multiples versions peuvent accuser des variations formelles (et si oui, lesquelles?), si une pièce peut être déplacée ou rejouée (et si oui, selon quels paramètres?).

Si le respect de l'intention de l'artiste est un principe qui traverse les différentes théories de la conservation et de la restauration, ce qui est véritablement inédit dans l'art contemporain, c'est la possibilité d'identifier cette intention en interrogeant directement l'artiste. Les professionnels ont révélé que bien que les documents et les archives constituent des sources légitimes, l'artiste devient un important pourvoyeur d'informations, voire la source principale. L'intention, qui préside à la réalisation d'une pièce, le sens de cette pièce et le discours que tient l'artiste à propos de son propre travail tendent à se confondre en une seule et même chose. Cette idée est très présente dans la littérature. « *Quand l'artiste est vivant et qu'il exprime directement ses intentions, l'enjeu est nécessairement de documenter et d'honorer les intérêts de l'artiste* », écrit Glenn Wharton (Wharton, 2005 : 165; notre traduction)⁶³. L'entretien demeure ainsi une activité incontournable comme le remarque Pip Laurenson au terme de travaux ayant pour objet la conservation de l'art contemporain et en particulier, des installations :

⁶² Sur la question de la définition de l'intention de l'artiste et de son rôle dans l'interprétation des travaux de celui-ci, nous renvoyons respectivement au texte « *Criticism and the Problem of Intention* » de Richard Kuhns publié en 1960 dans *The Journal of philosophy* (Kuhns, 1960) et au texte « *The intentional fallacy* » de William K. Wimsatt et Monroe C. Beardsley, publié en 1946 et traduit en français dans *Philosophie analytique et esthétique* sous la direction de Danielle Lories (Wimsatt et Beardsley : 1988). Steven Dykstra s'appuie notamment sur ces deux textes.

⁶³ Texte original : « *When the artist is alive and actively expressing his or her intentions, the focus shifts toward documenting and honoring the artist's interests* ».

[...] Comprendre la signification d'une œuvre d'art est indispensable à la conception d'une stratégie de conservation appropriée. [...] Un moyen très pratique pour un restaurateur et un conservateur d'élaborer conjointement une stratégie est d'associer celle-ci au processus d'entrevue réalisée auprès des artistes sur la préservation et la présentation de leurs travaux. Cette stratégie s'appuie sur une définition de l'entrevue comme élément clé dans le développement des bonnes pratiques de gestion des installations (Laurenson, 2007 : 43; notre traduction)⁶⁴.

Nous comprenons que la question de l'intention de l'artiste, de sa prise en compte dans le travail quotidien des professionnels des musées, confrontés à des problèmes concrets de conservation de l'art contemporain et de sa documentation, est abordée avec pragmatisme par ces derniers. Dans un entretien, le conservateur Jim Coddington affirme qu'il est utopique de penser qu'on peut identifier une intention et la documenter. « *L'intention* » de l'artiste est cependant comprise comme un « *véhicule* » à travers lequel les principaux enjeux entourant la conservation d'une pièce sont éclairés et les meilleures solutions à apporter sont mises en évidence (Coddington dans Frasco, 2009 : vii). Sherri Irvin propose, quant à elle, la notion de « *sanction* » de l'artiste qui renvoie à l'ensemble des informations relatives à une pièce devant être prises en compte dans le processus d'interprétation de cette dernière (Irvin, 2005). Certaines de ces informations sont inscrites dans la matérialité de la pièce, mais d'autres, comme un titre ou des indications de mise en exposition, sont plutôt contenues dans des « *actions* » ou dans des « *communications* » qui débordent des frontières matérielles de la pièce. Il devient, par conséquent, nécessaire de les documenter.

4.4.1.2 Les rôles et les responsabilités des professionnels et des artistes partagés

Une deuxième idée porte sur les nouveaux rôles et les nouvelles responsabilités qu'obtiennent, d'une part, les artistes qui accompagnent de leur vivant l'entrée des pièces dans les collections et, d'autre part, les professionnels des musées qui accueillent et traitent ces dernières. Nous remarquons que les champs d'action des uns et des autres, autrefois clairement distincts, s'entrecroisent.

De façon générale, les entretiens et la littérature affirment que les artistes contemporains s'impliquent ou sont appelés à s'impliquer dans les activités qui entourent la conservation et la documentation des pièces. Leur participation est importante, active et déployée sur une longue période (Buskirk, 2000; Marontate, 2005). Les professionnels ont

⁶⁴ Texte original : « *Understanding the significance of a work of art is vital to designing an appropriate preservation strategy. [...] One very practical way for a conservator and curator to jointly develop a statement of significance, is to relate it directly to the process of interviewing artists about the preservation and presentation of their work. This builds on the value of artist's interviewing as a key element in the development of good practice for the care management of installation art* ».

affirmé qu'il arrive que les artistes se rendent au musée pour effectuer ou superviser une mise en exposition ou pour en valider la justesse, ou même pour recréer partiellement ou entièrement des pièces. Dans ce même ordre d'idées, la littérature confirme que les artistes sont disposés, de manière générale, à produire une documentation d'appoint, à guider ponctuellement les professionnels dans l'une ou l'autre des actions à accomplir et à proposer des solutions à un problème de dégradation ou de mise en exposition (Wharton, 2005 : 163; Berndes et al., 2005 : 173; Huys et de Buck, 2007 : 46). Des professionnels affirment aimer le contact direct avec les artistes qu'ils perçoivent comme des « *partenaires* » (Hermans et al., 2005 : 393).

Constatant la participation grandissante des artistes aux activités muséales, des auteurs, comme certains professionnels interviewés (conservateur 4; documentaliste 5), cherchent à évaluer l'importance de leur parole par rapport à celles du public, des historiens de l'art et surtout des professionnels qui ont la responsabilité de préserver et de présenter leurs travaux (Marontate, 2005 : 293; Warthon, 2005). Parmi les principaux arguments en faveur d'une remise en question ou d'une réévaluation de l'autorité de l'artiste, il y a celui qui rappelle que les artistes ne sont pas à l'abri d'une transmission d'informations erronées. Les artistes peuvent oublier les circonstances de la création d'une pièce ou la nature exacte de tel ou tel matériau. Ils peuvent modifier leur regard sur leur propre travail et désirer changer un aspect de celui-ci (Wharton, 2005 : 174; Hermens et al., 2005 : 398; Irvin, 2005). Ijsbrand Hummelen observe que les altérations, dues au passage du temps, peuvent être difficiles à accepter pour les artistes. Ceux-ci désirent parfois refaire à neuf. Les artistes, contrairement aux professionnels des musées, ne voient pas toujours leurs travaux comme des objets achevés et historiques détachés de leur processus de création (Hummelen, 2005 : 23).

De leur côté, nous savons que les professionnels des musées exercent une autorité décisive sur les œuvres en déterminant les paramètres d'une restauration, par exemple, ou en décidant des conditions de monstration (pensons à la scénarisation d'un parcours de visite ou l'utilisation d'un socle, d'une vitrine ou d'un éclairage particulier). Si cette autorité des professionnels n'est pas nouvelle, il est unanimement observé dans les travaux consacrés aux nouveaux enjeux de la conservation de l'art contemporain qu'elle se trouve augmentée par l'entrée, dans les collections muséales, des pièces contemporaines (Hummelen et Sillé, 1999; Depocas et al., 2003; Rodriguez et al., 2004; Conolly et al., 2005; Hummelen, 2005; Wharton, 2005; Laurenson, 2006). C'est également ce que les

professionnels interviewés affirment quand ils disent « *faire preuve d'ouverture et de créativité* » dans leur travail (conservateur 4).

Nous savons que les pièces fragiles ou éphémères doivent être réparées ou remplacées. Si certains matériaux ou éléments sont facilement substituables, ce n'est pas toujours le cas. Les professionnels doivent alors imaginer des solutions de rechange et évaluer lesquelles sont les plus appropriées pour la pérennisation des pièces. Si les artistes (ou leurs assistants) sont parfois convoqués pour mettre en exposition leurs pièces, il arrive que les professionnels voient eux-mêmes à leur installation ou à leur reconstruction. Ces derniers se trouvent ainsi activement impliqués dans la production même des pièces, un territoire essentiellement fréquenté, dans l'art traditionnel, par les artistes. « *Il y a parfois une frontière fine entre le rôle du restaurateur et celui du créateur, où la résolution de problèmes peut apparaître comme une partie de la création* », observe Pip Laurenson (Laurenson, 2007 : 44-45; notre traduction)⁶⁵. Les conservateurs et les commissaires d'exposition deviennent ainsi des « *performeurs* » et des « *interprètes* », écrit Ijsbrand Hummelen :

[...] Beaucoup d'œuvres d'art contemporaines comportent un aspect performatif, comme le mouvement de l'art cinétique, la disposition d'une vidéo, les différents éléments d'un site Internet interactif, sans oublier l'art de performance et celui des événements. De la même façon, les activités du restaurateur et du conservateur incluent un aspect performatif plus important. Ces derniers deviennent les exécuteurs testamentaires et les interprètes de l'artiste à chacune des réinstallations, lors du remplacement des pièces ou lors de la sélection et de la supervision des protocoles d'entretien (Hummelen, 2005: 24; notre traduction)⁶⁶.

Les entretiens n'ont pas pu le confirmer, mais selon les recherches d'Ivan Clouteau, les régisseurs d'œuvres des musées et des FRAC connaissent souvent mieux que les conservateurs et les artistes eux-mêmes, les caractères et les exigences techniques des pièces dont ils ont le soin (Clouteau, 2008). En écho aux conclusions d'Ivan Clouteau, le restaurateur Richard Gagnier remarque que la présentation correcte des pièces nécessite parfois « *l'apprentissage d'un savoir-faire* » particulier acquis au contact des artistes (Gagnier, 2004 : 13). Ces professionnels deviennent des spécialistes des pièces, des représentants des artistes au sein des musées. Ils peuvent être amenés à voyager « *avec* »

⁶⁵ Texte original : « *There is sometimes a fine line between the role of the conservator and the producer; where problem solving can become a part of production* ».

⁶⁶ Texte original : « *Many contemporary artworks include a greater performance component, such as the movement of kinetic art, the display of a video, the various elements of an interactive website, not forgetting performance art and event. Similarly, the activities of the conservator and curator include a more significant performance aspect. They become the executor and interpreter during any re-installation, when replacing parts of an installation, or when determining and supervising maintenance protocols* ».

les pièces pour en superviser l'installation, dans le cadre d'expositions temporaires tenues dans d'autres musées.

4.4.1.3 Le respect du concept des pièces comme principe de la conservation

Une troisième idée porte sur la révision du principe du respect de l'intégrité matérielle dans la pratique de la conservation des objets d'art. Dans le cadre des théories traditionnelles de la conservation, préserver l'intégrité des objets consiste à préserver leur essence profonde, leur « *vraie nature* » (Clavir, 2002 : 52; notre traduction)⁶⁷. L'intégrité est primordialement associée à la matérialité de l'objet, à sa forme et à son apparence physique. Au XIX^e siècle, l'artiste est compris comme un être unique doté d'une vision unique sur le monde. Les objets qu'il crée sont perçus comme étant originaux et authentiques, c'est-à-dire irremplaçables et pourvus d'une valeur intrinsèque (Pearce, 1995 : 14). Ces objets doivent par conséquent être préservés, car ils constituent les témoins concrets et tangibles d'une réalité qui n'est ni concrète, ni tangible ou qui appartient au passé. Dans cette perspective, ne pas préserver la matérialité des objets de musée peut provoquer une perte d'informations, détruire ou étioiler le lien intangible qui unit les objets au passé et à d'autres réalités.

Les principes qui définissent la conservation identifient aujourd'hui les fonctions et les usages comme des données signifiantes. La conservation se trouve dès lors redéfinie au-delà de l'intégrité matérielle (Stovel, 1995 : xxxviii). À la lumière de ces nouveaux enjeux, les codes déontologiques des associations de conservateurs identifient de multiples dimensions à l'intégrité (Sease, 1998). Par exemple, le code de déontologie de l'Association canadienne pour la conservation et la restauration des biens culturels et de l'Association canadienne des restaurateurs professionnels (ACCR/ACRP) écrit que « *le restaurateur doit se renseigner sur l'intégrité physique, conceptuelle, historique ou esthétique du bien culturel et respecter cette intégrité dans toutes ses interventions* » (ACCR/ACRP, 2000, article II : 1).

Cette révision des principes qui définissent la conservation est particulièrement saillante dans le domaine de l'ethnographie (Clavir, 2002) et de l'art contemporain (Muñoz Viñas, 2005). Dans la mesure où des propositions artistiques contemporaines recourent à des matériaux fragiles ou interchangeables ou prennent la forme d'actions éphémères, le respect du concept des pièces contemporaines, ou de leur intégrité conceptuelle, tend à prévaloir sur le respect de leur matérialité, de leur forme ou de leur apparence physique. De façon

⁶⁷ Expression originale : « *true nature* ».

générale, les professionnels interviewés reconnaissent ce principe sans toutefois le formuler explicitement. Cette idée se manifeste en sous-texte quand ils affirment, par exemple, qu'il est envisageable de demander à l'artiste de refaire une pièce qui serait fortement abimée (documentaliste 1). Dans la littérature, ce principe est clairement énoncé en tant que principe de la conservation de l'art contemporain. Citons Jan Marontate :

[...] Cependant, les normes et les pratiques muséales professionnelles se sont développées dans un contexte où l'objet d'art lui-même était le support d'un acte créatif. Le respect de l'intégrité de l'œuvre originale, comme objet de la culture matérielle, était un principe fondamental dans l'établissement de son authenticité. Le projet de préserver les objets dans des conditions qui les gardent proches de leur état d'origine a engendré plusieurs pratiques muséales qui ne sont plus pertinentes au regard des nouvelles formes de création artistique (Marontate, 2005 : 286; notre traduction)⁶⁸.

Rapportons également les observations de Caroline Van der Elst et Alan Phenix formulées au terme d'un séminaire dans le cadre du symposium *Modern Art : who cares?*, à propos de la restauration non traditionnelle d'une installation fortement endommagée de Pino Pascali :

[...] Les notions d'intégrité et d'authenticité appliquées à des œuvres d'art ont plusieurs dimensions qui peuvent éventuellement se concurrencer. Une opposition risque de se produire si l'objet subit des changements d'ordre naturel (qui affecte son intégrité matérielle) qui agit à l'encontre de son authenticité visuelle et/ou conceptuelle (Van der Elst et Phenix, 2005 : 404; notre traduction)⁶⁹.

À l'heure actuelle, les recherches sur la conservation et la présentation de l'art contemporain proposent des modèles d'analyse visant à orienter ces discussions⁷⁰. Le « Cadre conceptuel pour la conservation des installations artistiques à composantes médiatiques » de Pip Laurenson vise, par exemple, à repenser la conservation de pièces dont les composantes matérielles sont variables, temporaires ou éphémères (Laurenson, 2006; notre traduction)⁷¹. Il propose de considérer les installations comme des pièces

⁶⁸ Texte original : « However, professional standards and practices in the museum field developed in a context where the art object itself was the primary record of a creative act. Respect for integrity of the original work as an object of material culture was a central tenet in establishing authenticity. The goal of preserving objects in conditions that keep them close to their original state engendered many museum practices that are no longer relevant to new forms of artistic creation ».

⁶⁹ Texte original : « The notions of integrity and authenticity applied to works of art have several, possibly competing, aspects. A critical opposition liable to occur is that of natural changes in the object (material integrity) acting against its conceptual and/or visual authenticity ».

⁷⁰ Deux exemples : The decision-making model for the conservation and restoration of modern and contemporary art de la SBMK (Hummelen et Sillé, 2005 : 164-172) et le Guide de conservation des œuvres à contenu technologique de l'alliance de recherche DOCAM de la Fondation Daniel Langlois (www.docam.ca/fr/guide-de-conservation.html).

⁷¹ Titre original : « Conceptual framework for the conservation of time-based media works of art ».

« *allographiques* », c'est-à-dire qui autorisent, selon la terminologie de Nelson Goodman, des occurrences correctes multiples (Goodman, 1990). Construit autour du concept de « *partition* », défini par Stephen Davies comme une notation ayant pour fonction de transmettre les instructions du compositeur aux musiciens de manière à réitérer une œuvre authentique, le cadre conceptuel de Pip Laurenson implique le partage d'informations pertinentes entre l'artiste et les professionnels du musée, appelés à remonter les pièces dans différentes circonstances d'exposition (Laurenson, 2006; notre traduction)⁷².

Cette approche de la conservation remet en question la définition traditionnelle de l'objet de musée et la notion d'authenticité. Selon Pip Laurenson, deux configurations différentes d'une même œuvre peuvent être jugées authentiques, dans la mesure où elles répondent aux intentions de l'artiste (Laurenson, 2006). Le paradigme des « *médias variables* », développé par Jon Ippolito, conservateur associé des arts médiatiques du Solomon R. Guggenheim Museum, défend précisément cette idée, c'est-à-dire « *la permanence par le changement* » ou une approche de la conservation qui accepte, dans une certaine mesure, les variations matérielles et physiques d'une catégorie de pièces contemporaines (Depocas, Ippolito et Jones, 2003).

4.4.2 Fiches et dossiers : les interroger à la lumière d'autres sources

L'examen des fiches descriptives n'a pas permis d'évaluer de manière approfondie comment les professionnels perçoivent les objets de musée et dans quelle mesure l'histoire de production de ces derniers a ou non une importance significative pour leur conservation. La consultation en ligne des fiches explique principalement cette limite de l'enquête. Rappelons que la majorité des fiches descriptives consultées sont des versions abrégées, c'est-à-dire des documents qui ne rendent pas accessibles toutes les informations rassemblées et produites sur les objets de musée qu'elles identifient et décrivent.

Pour ce qui concerne l'examen des dossiers d'œuvres, nous avons connu des difficultés d'accessibilité qui, sans invalider les résultats, remettent en perspective les observations et révèlent la possibilité d'une marge d'erreur. Ces difficultés découlent de la nature même du dossier. Le dossier d'œuvre est un document de travail interne qui rassemble des informations que les professionnels ne dévoilent pas aisément, parce qu'elles entrent en conflit avec la représentation idéalisée que nous avons des œuvres d'art et de leur traitement

⁷² Expression originale : « *score* ».

muséal. Dans cette perspective, des informations peuvent apparaître délicates et les professionnels préfèrent les garder privées.

Rappelons aussi que le dossier d'œuvre contient des documents confidentiels que nous n'avons pas toujours pu observer. Il apparaît donc difficile d'évaluer correctement la nature et le contenu de ces documents. Nous imaginons que certains documents, comme les contrats ou la correspondance, abordent des thèmes pertinents dans la compréhension du processus de muséalisation. Ces documents rapportent-ils, par exemple, l'évolution des formes matérielles qu'emprunte la pièce avant de joindre la collection muséale? Ou les exigences de sa mise en exposition? Ou encore la production de répliques?

Enfin, précisons que nous n'avons pas fait de distinction entre le dossier papier et le dossier numérique des pièces sélectionnées. Nous avons collecté et observé le dossier d'œuvre tel que les professionnels des structures le définissent. Le dossier papier demeure, du moins dans la représentation de ces derniers, le premier outil des documentalistes, celui qu'ils ont proposé à la consultation. Toutefois, nous savons que la frontière entre l'un et l'autre n'est pas clairement définie, du moins du point de vue des pratiques. En effet, les documentalistes travaillent à enrichir à la fois un dossier papier et un dossier numérique, lesquels apparaissent tantôt redondants, tantôt complémentaires.

Malgré ces limites et ces difficultés, l'enquête a révélé plusieurs aspects intéressants qui préparent une seconde investigation. Rappelons que l'un des objectifs était de mieux connaître les outils documentaires. Nous avons examiné des centaines de fiches descriptives et nous avons favorisé la plus grande diversité possible des types d'objets de musée et des types de pratiques artistiques associées, de manière à obtenir une variété de fiches et de dossiers d'œuvres produits par différentes structures. Pour ces raisons, nous croyons avoir fait un portrait juste des outils documentaires. Au terme de cette première enquête, il apparaît évident que ceux-ci demeurent des objets concrets non seulement pertinents, mais incontournables pour procéder à l'analyse de la muséalisation de l'art contemporain, dans la mesure où ils sont interrogés à la lumière d'autres sources (entretiens, discours historiques et critiques sur les propositions artistiques et les objets de musée, muséographies, etc.) et inscrits dans une analyse formalisée.

4.4.3 Des difficultés associées au statut hybride des objets plus ou moins reconnues

L'enquête devait également aborder les questions de la documentation et de la présence, dans les collections muséales, d'une catégorie particulière de pratiques contemporaines. En d'autres mots, l'enquête avait pour but de mettre en évidence la manière dont parlent directement ou indirectement (à travers les fiches descriptives et les dossiers d'œuvres) les professionnels de ces pratiques et des objets de musée qui leur sont associés. Comment ces derniers perçoivent et communiquent des informations sur leur histoire de production, leur nature, leur statut.

Nous comprenons a posteriori qu'il a été difficile de simplement nommer les pratiques artistiques auxquelles s'intéresse cette recherche. En l'absence d'un terme précis, les professionnels ont discuté des défis et des stratégies de la documentation de l'art contemporain en général ou en tenant compte de leur propre catégorisation de pratiques ou de pièces. Nous avons vu que les entretiens se sont principalement organisés autour de la documentation des difficultés d'ordre technique, alors que nous nous intéressions aussi à la documentation de l'histoire de production des objets et de leur statut.

Nous avons repéré quelques points de tension, plus ou moins mis en évidence dans le cadre des entretiens, mais davantage révélés dans l'analyse des fiches descriptives et des dossiers d'œuvres. Nous avons noté l'émergence, dans les bases de données, de catégories d'objets peu conventionnelles. Nous avons aussi remarqué le recours à des stratégies de catalogage qui évoquent l'hybridité ou la variabilité d'un statut. Par exemple, associer « *l'année de création* » à la performance plutôt qu'à l'objet de musée, n'est-ce pas révéler l'importance de l'une par rapport à l'autre? N'est-ce pas affirmer le statut hybride de l'album de photographies? Outre l'hybridité ou la variabilité du statut des objets, ces observations ont exposé le défi que représente, à notre avis, le traitement documentaire.

Cette question de la présence, mal comprise ou jugée peu intéressante par les professionnels et relativement mise en évidence dans l'analyse des outils documentaires, demeure à notre avis pertinente. Cette question est au cœur de la discussion rapportée dans le deuxième chapitre sous le thème d'« *un art, au musée, illisible* » (sect. 2.2.2) et abordée dans des expositions comme *Hors Limites, l'art et la vie* au Centre Pompidou (De Loisy, 1994), *Out of actions: between performance and the object, 1949-1979* au Museum of Contemporary Art de Los Angeles (entre autres) ou, plus récemment, *Ne pas jouer avec des choses mortes* à la Villa Arson (Mangion et de Brugerolle, 2009). Cette question de la

présence vise précisément à interroger le statut des objets de musée issus de propositions artistiques préalables, de même que la reconnaissance et le traitement de ce statut au sein de la documentation des objets. Elle éclaire un enjeu important de la muséalisation qui mérite d'être approfondi.

Interroger la muséalisation à travers l'étude de la « face documentaire »

Nous avons conduit cette première enquête, guidée par la question générale de la muséalisation des pratiques artistiques contemporaines qui se déroulent dans le temps ou qui s'inscrivent dans un contexte spécifique; des pratiques qui, dans leur forme ou dans leur économie, expriment une certaine résistance au processus traditionnel de muséalisation. Nous avons en tête, la plupart du temps, la question suivante : comment ces propositions éphémères, qui s'inscrivent dans un espace-temps spécifique, deviennent-elles des objets de musée? Nous avons cherché à répondre en interrogeant le domaine de la documentation et la présence de ces propositions dans les collections. Un travail d'enquête, composé de trois volets, a été mené.

Au terme de cette première enquête, qui nous a permis de mieux connaître les outils documentaires, de brosser un portrait général des enjeux de la documentation et plus largement de la conservation de l'art contemporain, nous poursuivons la recherche en privilégiant les deux pistes complémentaires déjà envisagées. D'une part, c'est bien la question de la présence, dans les collections muséales, de propositions artistiques contemporaines, que nous désirons approfondir. Dans la question de la présence, nous inscrivons celle de la forme ou des formes des propositions qui n'existent pas, au départ, dans un objet persistant et stable, mais plutôt à travers un événement, un projet relativement complexe, une intervention inscrite dans un contexte signifiant. Aussi, dans la question de la présence, nous incluons celle du statut des pièces, des prolongements matériels et de la documentation qui les accompagne, produits par les artistes ou par d'autres, puis intégrés à la collection. En d'autres mots, comment se présentent, au sein du musée, des pièces qui ne constituent pas des fins en elles-mêmes, mais bien des matérialisations d'actions, de projets, d'interventions?

D'autre part, c'est la question de la documentation comme activité et comme ensemble de documents qui apparaît pertinente. La littérature consacrée à la conservation et à l'exposition de l'art contemporain, de même que les entretiens, la consultation des bases de données et l'examen sommaire des dossiers d'œuvres attestent largement sa pertinence.

Nous désirons observer plus précisément la forme que prend la documentation dans le processus de muséalisation de l'art contemporain, les rôles qu'elle joue et, encore une fois, les statuts qu'elle possède.

Afin de mener cette recherche, nous formulons une hypothèse de travail. Cette hypothèse stipule que des propositions artistiques contemporaines ne se présentent pas sous la forme d'un objet déterminé qui en constitue le terme, mais plutôt sous la forme d'un ensemble de documents de différentes natures, qui tiennent lieu des propositions artistiques et qui en traduisent des dimensions cachées ou latentes. Nous proposons de nommer cet ensemble hétéroclite de documents, la « *face documentaire* » de la proposition artistique. Produits par l'artiste ou par les institutions, ces documents auraient pour fonction principale de rendre présente et pérenne la proposition artistique le plus conformément possible aux intentions du créateur et de réconcilier ses différents modes d'existence. Nous posons ainsi la face documentaire comme énonciation de l'œuvre ou comme participant de son énonciation.

Dans le chapitre qui suit, nous définissons de manière détaillée la notion de face documentaire. Aussi, nous présentons la composition d'un corpus de recherche et les méthodes de collecte de données. Les limites et les difficultés associées aux méthodes d'investigation explorées dans cette première enquête encouragent à envisager une approche de cueillette plus minutieuse et concentrée autour d'un plus petit nombre d'objets, permettant ainsi une analyse plus approfondie. Ainsi, les fiches descriptives d'objets choisis, qui seront toujours considérées, seront mises en perspective avec les discours des professionnels, les dossiers et tout autre document permettant de mettre en évidence et de comprendre le processus de muséalisation de ces propositions artistiques.

CHAPITRE CINQ

DÉTERMINER LA MÉTHODOLOGIE ET CONSTRUIRE LA NOTION DE FACE DOCUMENTAIRE

Dans ce cinquième et dernier chapitre de la première partie, nous présentons la méthode de recherche que nous privilégions, le corpus d'étude et les étapes qui ont mené à sa composition, ainsi que les différentes techniques d'enquêtes choisies. Nous présentons ensuite la méthode d'analyse qualitative que nous développons progressivement pour identifier et décrire la forme matérielle, le statut et le rôle de la documentation dans le processus de muséalisation de pratiques artistiques contemporaines.

5.1 Choisir une méthode de recherche qualitative : une étude de cas

L'étude de cas constitue une méthode profitable pour observer, décrire et approfondir des objets qui se révèlent dans une durée significative (Passeron et Ravel, 2005). Or, l'objectif de cette recherche est d'observer et de décrire le phénomène de la muséalisation de pratiques artistiques contemporaines en notant et en observant les opérations concrètes qu'elles traversent, depuis leur présentation inaugurale, jusqu'à leur réactivation ou jusqu'à leur exposition comme objet de musée entré officiellement dans une collection.

L'étude de cas est également une méthode appropriée pour interroger des objets complexes qui nécessitent qu'on les examine depuis un ensemble de points de vue. La muséalisation, telle qu'elle est envisagée dans le cadre de cette thèse, apparaît comme ce processus complexe qui englobe les différentes activités qui définissent et structurent les objets de musée, alors qu'au départ, la plupart de ces manifestations n'étaient pas nécessairement pensées comme des futures pièces de collection.

Par ailleurs, la première enquête que nous avons réalisée a confirmé que pour avoir accès à une compréhension profonde de la documentation des pratiques artistiques contemporaines, il est préférable de mener une enquête qualitative sur quelques cas choisis. Même si elle s'articule autour d'outils documentaires clés comme le dossier d'œuvre, la documentation recouvre un large territoire dont les limites ne sont pas figées. Nous avons compris qu'une recherche dans les seules bases de données des collections ou dans les seuls dossiers d'œuvres est insuffisante. En outre, la documentation mobilise une diversité

d'acteurs. Si les documentalistes et les archivistes des collections supervisent la documentation des pièces, les conservateurs, les restaurateurs et les régisseurs, forts de leurs connaissances historiques, scientifiques et techniques, participent activement à la tâche.

Certes, l'étude de cas est une méthode d'analyse singulière qui se limite à établir une compréhension approfondie du phénomène étudié. Mais la répétition de cette méthode sur une série de cas différents les uns des autres et dispersés dans le temps et l'espace a évidemment d'autres vertus : elle permet d'extraire, d'une recherche bien menée, une *« argumentation de portée plus générale dont les conclusions pourront être utilisées pour fonder d'autres intelligibilités ou justifier d'autres décisions »* (Passeron et Revel, 2005 : 9).

5.2 Construire un corpus

Déterminer les critères de sélection des cas et constituer un corpus d'étude pouvant éclairer la problématique de la recherche constituent une tâche délicate et déterminante, car la compréhension juste d'un phénomène est nécessairement tributaire de ces choix. Rappelons que l'un des objectifs de la première enquête était de déterminer les critères de sélection d'une diversité de pièces et de repérer des cas sensibles et compliqués aussi difficiles que possible dans la perspective de leur asservissement aux routines de la muséalisation. Les entretiens avec des professionnels des musées, la consultation des bases de données des collections et l'examen des fiches descriptives, comme l'examen des dossiers d'œuvres, devaient permettre de cartographier le champ de la documentation de l'art contemporain de manière globale, afin de faire émerger les objets les plus pertinents pour répondre aux questions de recherche.

5.2.1 Des objets des collections muséales et des FRAC, de la France ou du Québec

Attendu que la diversité des pratiques contemporaines et des difficultés de leur muséalisation appelle une diversification des stratégies de documentation, nous avons choisi d'étudier un ensemble de cas. Chacun s'articule autour d'une pièce constituée ou pas d'objets, de traces ou d'autres preuves, qui est identifiée par un numéro d'inventaire qui certifie son appartenance à une collection et qui en délimite les frontières. Les collections ciblées peuvent être situées en France ou au Québec, c'est-à-dire sur l'un ou l'autre des territoires où ont été menées les premières investigations. Elles sont de toute façon toujours

des collections publiques nationales, des collections de FRAC ou des collections se rapprochant des pratiques professionnelles des grandes institutions d'art contemporain.

Nous avons ainsi considéré, à pertinence égale, les pièces de toutes ces collections. Nous savons que les missions des musées et des FRAC se distinguent et que la direction artistique ou les axes de collectionnement ne sont pas les mêmes pour toutes les structures. La première enquête nous a également appris que les politiques, les pratiques et les ressources du travail de documentation varient d'une structure à l'autre. Cependant, toutes ont pour mission générale la conservation et la diffusion de leur collection suivant un ensemble de règles déontologiques définies et encadrées par des organismes internationaux comme l'ICOM et le CIDOC. En réalité, quelles que soient les spécificités de leurs missions, musées, FRAC et fondations constituent un seul et même milieu professionnel qui partage les mêmes savoir-faire. Ainsi, nous considérons que des pièces choisies dans l'ensemble de ces structures peuvent composer un corpus cohérent.

5.2.2 La performance comme pratique artistique

Comme l'ont révélé les premières investigations, les pratiques qui intéressent cette recherche ne renvoient pas à une catégorie ou à un type d'œuvre qu'une interrogation par mots clés, dans les bases de données des collections, peut faire émerger. En outre, nous savons que les échantillons qualitatifs sont rarement « *pré-spécifiés* », c'est-à-dire qu'ils évoluent au fil du travail d'échantillonnage, suivant la compréhension d'un aspect important de la recherche ou selon les recommandations d'un informant (Miles et Huberman, 2003 : 62). Constituer un corpus pertinent s'est donc accompli progressivement. Ce sont des discussions formelles et informelles avec des conservateurs, des documentalistes et des régisseurs qui ont prescrit les critères de sélection et qui ont indiqué, à plus d'une reprise, les cas pertinents. C'est un va-et-vient constant, entre des lectures intéressées (catalogues d'expositions, ouvrages de référence en histoire de l'art, monographies consacrées aux artistes), des visites d'expositions temporaires ou de collections permanentes et des recherches additionnelles dans les bases de données des collections, qui a permis de composer le corpus de cette recherche.

Rappelons que dans le cadre des entretiens, nous avons délibérément fait le choix, au départ, de ne pas désigner une approche créatrice spécifique de manière à faire émerger les représentations et les expériences personnelles des professionnels. Nous avons parlé, par exemple, de pièces qui « *génèrent des difficultés d'archivage* ». Nous avons constaté que, le

plus souvent, ce sont les pièces conceptuelles, comme les *Wall Drawings* de Sol Lewitt ou toute autre proposition qui nécessite une réactivation au sens fort du terme, qui génèrent les difficultés de conservation et de présentation les plus importantes aux yeux des professionnels des musées.

Puis, nous avons parlé de pièces qui « *auraient eu lieu dans différents lieux* » ou qui se rapportent à un événement artistique passé, dans le but d'évoquer, quand les professionnels ne le faisaient pas, les pratiques qui se déroulent dans le temps et qui ont un rapport particulier au contexte. Des professionnels ont parlé de « *performances* » ou ont évoqué des formes artistiques qui s'y rapprochent. Toutefois, la formulation, qui se voulait flottante pour ne pas imposer nos représentations, s'est révélée ambiguë, voire incompréhensible. Cette situation a amené à user d'un vocabulaire illustratif et plus spécifique. À quelques reprises, nous avons ainsi énoncé le terme « *performance* ». Ce dernier s'est imposé, au fil de l'enquête, comme le mot qui traduit le mieux l'ensemble de ces pratiques. Les recherches dans les bases de données et des lectures historiques et critiques sur l'histoire de la performance ou sur son exposition ont appuyé cette disposition.

Graduellement, la pertinence de sélectionner des pièces essentiellement issues ou associées à la pratique de la performance s'est confirmée. Cette posture a permis de circonscrire un ensemble large de pratiques artistiques de manière à restreindre le vaste champ de l'art contemporain et à favoriser la cohérence du corpus à venir. Elle n'a pas, par ailleurs, amoindri de manière significative la possibilité de constituer un corpus diversifié. Nous croyons que la performance est une approche de création suffisamment riche pour éclairer l'ensemble des défis et des stratégies de la muséalisation et de la documentation de l'art contemporain et pour définir le premier caractère d'un corpus de qualité. Trois observations permettent de l'affirmer.

Premièrement, la performance renvoie à une grande diversité de pratiques artistiques de traditions plasticiennes ou théâtrales, littéraires ou musicales, créées et expérimentées hier et aujourd'hui. Les filiations de la performance sont nombreuses. La thèse de RoseLee Goldberg, qui rallie encore trente ans après sa première formulation une majorité de spécialistes, défend une conception de la performance subversive et libératrice qui s'inscrit dans le prolongement des courants avant-gardistes de la première moitié du XX^e siècle, comme le futurisme, le constructivisme, le dadaïsme ou le surréalisme (Goldberg, 2001). Après avoir connu un âge d'or dans les années 1970 et un essoufflement au milieu de la

décennie suivante (Goldberg, 1984), la performance embrasse aujourd'hui une nouvelle vitalité et une diversité qui continue de s'accroître (Goumarre et Kihm, 2007; Kihm, 2010, Bénichou, 2010b). Elle est pratiquée dans les marges comme dans les espaces institutionnalisés. Les possibilités marchandes, de même que les facilités de diffusion et de pédagogie inhérentes à des reconstitutions nommées « *re-enactment* » ne font pas obstacle aux nouvelles explorations (Kihm, 2007).

Deuxièmement, c'est sur la base de la diversité, non pas des pratiques artistiques contemporaines, mais bien des objets de musée, issus ou associés à des performances, que nous croyons que cette approche de la création peut définir un premier critère de sélection. En effet, comme l'ont démontré la consultation des bases de données et l'analyse sommaire des fiches descriptives, la performance renvoie à une variété d'objets de musée. Ces « *types d'œuvres* » sont des photographies, des vidéos et leurs formes dérivées. Elles sont également des dessins et des installations.

Enfin, c'est le double mode d'existence, qu'emprunte la performance, qui nous permet de croire que cette approche de création recouvre un territoire suffisamment riche pour constituer un corpus diversifié et cohérent. En reprenant les mots de Gérard Genette, nous identifions deux modes d'existence ou deux moyens « *par lesquels une œuvre de performance peut, dans une certaine mesure, échapper à sa condition temporelle d'événement, à son caractère éphémère et singulier* » (Genette, 1994 : 76). Ces deux moyens sont « *l'enregistrement* » et « *l'itération* ». L'enregistrement est une « *reproduction visuelle et/ou sonore* » d'une performance (Genette, 1994 : 77). Gérard Genette parle également d'une « *manifestation partielle* » de l'œuvre ou d'une « *manifestation indirecte* » qui, en « *son absence définitive ou momentanée* », peut en donner une « *connaissance plus ou moins précise* » (Genette, 1994 : 247). L'itération, quant à elle, est l'action de renouveler, de répéter. Suivant un protocole ou des instructions, certaines performances peuvent être itérées, c'est-à-dire, réitérées ou réactivées. Gérard Genette parle d'un « *mode d'immanence plurielle* » pour qualifier les œuvres qui se manifestent à travers plusieurs objets ou plusieurs occurrences (Genette, 1994 : 187). La première enquête, que nous avons effectuée, a révélé que ces deux modes d'existence sont représentés dans les collections, c'est-à-dire que des performances apparaissent tantôt sous la forme d'enregistrement, tantôt (mais plus rarement) sous la forme de propositions réitérables.

L'élargissement du champ de la performance rend aujourd'hui périlleux l'exercice de définition. Si, comme le rappellent Laurent Goumarre et Christophe Kihm, la définition linguistique d'un régime performatif (« *un énoncé qui constitue simultanément l'acte auquel il se réfère* ») n'est pas appropriée pour circonscrire l'ensemble de ces pratiques, peu de critiques, de théoriciens ou d'artistes partagent une même définition (Goumarre et Kihm, 2007 : 7). L'expression « *est devenue un terme fourre-tout* », conclut RoseLee Goldberg au terme de son histoire révisée de la performance (Goldberg, 2001 : 226). Parle-t-on d'une catégorie générale ou d'une pratique spécifique? Peut-on produire une définition substantielle de la performance ou faut-il se résoudre à énumérer ses diverses propriétés? Ces questions, que formule Christophe Kihm, n'ont pas aujourd'hui de réponse définitive (Kihm, 2010 : 11).

Ainsi, nous disons que la performance recouvre le large spectre des pratiques artistiques contemporaines qui s'articulent autour d'un contexte de création et de présentation, qui possèdent une durée de réalisation et pour lesquelles le geste d'exécution ou le processus de création a une valeur artistique intrinsèque. Nous reprenons à notre compte la proposition d'Éric Mangion, élaborée à l'occasion d'une exposition sur le thème de la performance et de ses objets, présentée à la Villa Arson, à Nice, en 2008. Cette proposition se présente comme une cartographie des frontières de la forme :

[...] Nous avons convenu, dans un premier temps, que la performance englobait tout ce qui concerne les actions produites par les artistes afin de sortir des schémas conventionnels de la création tout en affirmant appartenir au domaine des arts visuels. Puis, nous avons convenu que la performance était un terme générique qui englobait toutes les typologies d'actions définies à travers le temps, à savoir happening, event, body art, art action ou interventions plus conceptuelles (Mangion, 2009 : 13).

En somme, le choix du mot « *performance* » présente deux qualités intéressantes. D'une part, il est suffisamment ouvert et polysémique pour permettre de recueillir un très large spectre de pièces hétérogènes qui provoquent des difficultés très différentes les unes des autres de collectionnement. D'autre part, il est suffisamment précis, évocateur et suggestif pour stimuler d'emblée le témoignage des professionnels et recueillir leurs affirmations.

5.2.3 Les cas de la recherche ou les objets de musée du corpus

L'étude de cas ou la « *pensée par cas* », comme le formulent Jean-Claude Passeron et Jacques Revel, est un raisonnement qui se fait à partir des singularités d'une situation

donnée. Pour fonder une description, une explication, une interprétation ou une évaluation d'un phénomène choisi, il est nécessaire d'explorer et d'approfondir les propriétés d'une singularité accessible à l'observation. La singularité apparaît comme le premier caractère d'une situation identifiée comme « cas ». Elle le définit de manière intrinsèque. Ce qui fait l'originalité d'un cas, écrivent Jean-Claude Passeron et Jacques Revel, c'est :

[...] la configuration originale d'un agencement de faits ou de normes dont l'irréductible hétérogénéité vient interrompre le mouvement habituel d'une prise de décision, le déroulement d'une observation, le cheminement d'une preuve, alors que rien dans la théorie, la doctrine ou la méthode qui guidait au départ, la description ou le raisonnement ne laissait prévoir l'objection (Passeron et Revel, 2005 : 15-16).

Un cas est donc une situation singulière, anormale, exceptionnelle, mais il n'est pas que cela. Un cas « fait problème ». Il appelle une solution ou la mise en place d'un cadre nouveau du raisonnement où, expliquent les deux auteurs :

[...] le sens de l'exception puisse être, sinon défini par rapport aux règles établies auxquelles il déroge, du moins mis en relation avec d'autres cas, réels ou fictifs, susceptibles de redéfinir avec lui une autre formulation de la normalité et de ses exceptions (Passeron et Revel, 2005 : 10-11).

Nous avons cherché à constituer un ensemble de cas capable d'interroger toutes les dimensions de la face documentaire des propositions. Un cas pertinent est cependant un cas qui permet au chercheur de comprendre et de présenter en profondeur un phénomène donné. Il ne s'agit donc pas de déterminer un échantillon statistiquement représentatif, mais de sélectionner les cas les plus riches possibles. Il est généralement avancé que l'échantillonnage d'une étude de cas multiple a un caractère théorique. Citons Yves-Chantal Gagnon :

[...] Il est donc préférable de parler d'un échantillon théorique, les cas n'étant pas choisis pour des raisons statistiques, mais plutôt suivant des critères de représentativité, d'équilibre, de potentiel de découverte, d'objectif de recherche, d'homogénéité ou au contraire de variété maximale (Gagnon, 2005 : 47).

Nous avons cherché à obtenir une diversité s'exprimant aussi bien en amont qu'en aval du processus de muséalisation. En d'autres mots, nous avons cherché à rassembler d'une variété de cas reflétant, à la fois, la diversité des approches de la performance et de la diversité des objets de musée. Les cas les plus problématiques ont attiré notre attention. Enfin, la possibilité de collecter des données de qualité a également été déterminante. Nous avons favorisé les pièces que nous pouvions observer en situation d'exposition, le plus souvent de visu ou, quand les circonstances ne le permettaient pas, par le truchement d'une

documentation visuelle. Aussi, nous avons sélectionné des pièces pour lesquelles l'accès au dossier d'œuvre était accordé par les professionnels de la structure et pour lesquelles les discussions, avec ces derniers, étaient envisageables. Des vingt-quatre pièces que nous avons documentées, nous en retenons sept⁷³.

Ainsi, les performances qui constituent le corpus de cette thèse ont été réalisées sur une période de soixante années, c'est-à-dire entre 1948 et 2008. Ces performances ont des économies qui se distinguent. Certaines sont des présentations uniques, d'autres se répètent quelques fois et d'autres encore ont la possibilité d'être rejouées. Par ailleurs, la plupart des performances se structurent autour de la personne de l'artiste, mais quelques-unes mettent plutôt en scène des comédiens. Enfin, ces performances appartiennent à différents courants esthétiques ou à différents modes d'expression corporelle comme la danse, le rituel, l'action ou le théâtre. Notons que si le corpus de cette thèse est diversifié, toutes les approches de la performance ne sont pas représentées. Nous avons favorisé des propositions qui intègrent à la base une présentation directe à un public, alors qu'un pan de la pratique envisage plutôt un public nécessairement indirect qui fait l'expérience de la performance à travers un enregistrement ou un récit. Notons enfin qu'une pièce, qui se décline en plusieurs exemplaires, appartient à la collection de l'Art Gallery of Ontario (AGO), située à Toronto. Bien que la structure soit sise en dehors du Québec, nous jugeons que la pièce peut constituer le corpus, parce que nous analysons d'abord la muséalisation d'un autre exemplaire qui appartient au FNAC et parce que les pratiques de muséalisation de l'AGO ne diffèrent pas, dans l'ensemble, de celles des musées français et québécois. Nous présentons ci-dessous la liste des pièces qui composent le corpus. Aux titres des performances et aux titres des pièces, sont jointes les années de création des unes et des autres.

⁷³ Plusieurs cas intéressants ont été documentés et partiellement analysés, mais nous ne les retenons pas, car ils reprennent les aspects de la face documentaire que les cas retenus mettent déjà en valeur. Ces cas sont : *Module administratif* de Tatiana Trouvé, *Le Dais* et *Le Paravent* de Patrick Van Caeckenbergh, *Âne bleu* de Stephen Wilks et *Take this position for one minute* d'Erwin Wurm du FRAC P.A.C.A.; *Visite guidée* de Dector et Dupuy, *Proxy/Coma* de Dora Garcia et *Time* de Ian Wilson du FRAC Lorraine; *Art/Gens* de Gilles Mahé du FRAC Basse-Normandie et du FRAC Bretagne; *Ear (Oreille)* de Jean Dupuy, *Passage, 8 novembre 1994* de Saburo Murakami, *Action ORLAN-CORPS. Mesurage du Centre Pompidou* et *Action ORLAN-CORPS. Le Baiser d'artiste* d'Orlan du MNAM; *Touching 1000 people* de Diane Borsato, *Une vraie famille doit faire son lit petit à petit* de Claudine Cotton, *Darboral : ici, maintenant avec l'impermanence de nos restes* de Massimo Guerrera et *Dissolution (auditorium)* de Jana Sterbak du MNBAQ.

Tableau 17 – Présentation du corpus

ARTISTE	TITRE DE LA PERFORMANCE	TYPE DE PERFORMANCE	TITRE DE LA (DES) PIÈCE(S)	TYPE D'ŒUVRE	COLLECTION(S)
Françoise Sullivan	<i>Hiver – Danse dans la neige</i> 1948	danse automatiste	<i>Danse dans la neige</i> 1977	album de photographies	MNBAQ / MACM / MBAM
Gina Pane	<i>Autoportrait(s)</i> 1973	action art corporel	<i>Autoportrait(s)</i> 1973	ensemble photographique	MNAM - Centre Pompidou
Yves Klein	<i>Cessions de zones de sensibilités picturales et immatérielles</i> 1959	action rituel art conceptuel	<i>Chéquier et Chèque</i> 1959	dessin	MNAM - Centre Pompidou
Esther Ferrer	<i>Intime et personnel</i> 1967	performance	<i>Intime et personnel</i> 1977	ensemble photographique	FRAC Lorraine
Guy de Cointet	<i>Tell Me</i> 1978	théâtre performance	<i>Tell Me</i> 1979 /1980	installation	MNAM - Centre Pompidou
Claudie Gagnon	<i>Les Époux Arnolfini</i> 2008	tableau vivant	<i>Les Époux Arnolfini</i> 2009	tableau vivant	MNBAQ
Tino Sehgal	<i>Kiss</i> 2002	performance danse	<i>Kiss</i> 2002	« situation construite »	AGO / FNAC

5.2.4 Collecter les données

À l'instar de la première enquête, la deuxième combine différentes techniques de collecte de données. Premièrement, nous avons réalisé des entretiens avec des professionnels directement impliqués dans le travail de documentation des pièces autour desquelles se constituent les cas d'analyse. Nous avons cherché à rencontrer un maximum de gens : des conservateurs, des régisseurs, des documentalistes ou des attachés de conservation qui ont, à un moment ou à un autre, travaillé à la documentation des pièces choisies. Quand une bonne compréhension du cas le demandait et quand les circonstances le permettaient, nous avons également sollicité des entretiens auprès des artistes, des galeristes, des médiateurs et des historiens de l'art. Ce travail d'enquête a été mené de façon inégale, c'est-à-dire que le nombre et le profil des interlocuteurs ont varié d'un cas à l'autre. Le tableau ci-dessous présente les entretiens réalisés pour chacun des cas.

Tableau 18 – Entretiens des études de cas

CAS	TITRE PROFESSIONNEL	INSTITUTION	DATE DE L'ENTRETIEN	ENREGISTRÉ?	PSEUDONYME
<i>Danse dans la neige</i> de Françoise Sullivan	conservateur	MBAM	17 août 2011	non	conservateur fs
<i>Autoportrait(s)</i> de Gina Pane	attachée de conservation	Centre Pompidou	5 octobre 2009	oui	conservatrice gp1
	documentaliste	Centre Pompidou			documentaliste gp
	conservatrice	Centre Pompidou	23 octobre 2009	échange courriels	conservatrice gp2
<i>Cessions de zones de sensibilité picturale immatérielle</i> de Yves Klein	conservatrice	Centre Pompidou	6 février 2007	oui	conservateur yk1
	réalisateur	Centre Pompidou	9 février 2007	oui	réalisateur yk
	directeur	Archives Klein	17 octobre 2008	oui	directeur archives yk
	directeur adjoint	Archives Klein	17 octobre 2008	oui	adjoint archives yk
<i>Intime et personnel</i> de Esther Ferrer	conservatrice	FRAC Lorraine	10 décembre 2008	oui	conservatrice ef
		FRAC Lorraine	18 décembre 2008	oui	
	régisseur	FRAC Lorraine	10 décembre 2008	oui	régisseur ef
	artiste participante	FRAC Lorraine	13 novembre 2009	oui	participante ef
	artiste	---	25 novembre 2009	oui	artiste ef
<i>Tell Me</i> de Guy de Cointet	galeriste	galerie Air de Paris	8 novembre 2008	oui	galeriste gdc
	attachée de conservation	Centre Pompidou	26 novembre 2008	oui	conservatrice gdc
	historienne de l'art	---	9 décembre 2008	oui	historienne gdc
<i>Les Époux Arnolfini</i> de Claudie Gagnon	conservatrice	MNBAQ	5 mars 2009	oui	conservatrice cg
		MNBAQ	20 juillet 2009	oui	
		MNBAQ	14 septembre 2011	non	
	conservatrice & artiste	MNBAQ	25 mars 2009	oui	conservatrice cg
		---			artiste cg
	artiste	---	10 septembre 2011	non	artiste cg
<i>Kiss</i> de Tino Sehgal	conservatrice	FNAC	19 novembre 2009	non	conservatrice ts
	conservateur	AGO	16 décembre 2009	oui	conservateur ts
	interprète	---	12 mars 2010	oui	interprète ts

Deuxièmement, nous avons rassemblé les fiches descriptives des pièces, celles qui sont en ligne sur les sites de la collection du FRAC Lorraine et sur les sites des bases de données de Videomuseum et d'Info-Muse, de même que celles qui sont insérées dans les dossiers d'œuvres. Nous avons également collecté les dossiers d'œuvres papier des pièces.

Troisièmement, nous avons documenté visuellement les expositions dans lesquelles les pièces ont été exposées. Nous avons produit des photographies ou tenté d'en obtenir auprès des producteurs d'exposition. Quand les pièces n'étaient pas exposées, nous avons cherché à obtenir le maximum d'images des muséographies. Des documents entourant les expositions comme les catalogues, les communiqués de presse, les documents d'aide à la visite ont été rassemblés.

Enfin, dans le but d'éclairer de manière juste les enjeux de la muséalisation des performances et des pièces associées, il est apparu impératif de bien comprendre la nature des travaux artistiques qui sont en jeu. Dans cette perspective, nous avons procédé comme les professionnels de la documentation travaillent eux-mêmes : nous avons réuni des textes historiques et critiques consacrés aux pièces sélectionnées comme aux performances desquelles elles sont issues.

5.3 La face documentaire comme paratexte de la prestation artistique

Dans le chapitre précédent, nous avons formulé l'hypothèse que des propositions artistiques ne se présentent pas sous la forme d'un objet déterminé, mais plutôt sous la forme d'un ensemble de documents qui tiennent lieu de la proposition de l'artiste et qui en traduisent des dimensions cachées ou latentes. Nous avons proposé de nommer cet ensemble de documents : la « *face documentaire* » de la proposition artistique. La notion de document, que nous avons définie dans le chapitre trois (sect. 3.2), de même que celle de paratexte, qu'emploie Gérard Genette dans son analyse de l'œuvre littéraire, apparaissent pertinentes pour construire le concept opératoire de face documentaire et interroger la muséalisation de la performance.

La paratextualité décrit les liens entre un texte et les éléments textuels, ou d'autres natures, qui l'accompagnent. Le paratexte n'est pas le texte, mais partage avec ce dernier une frontière perméable. Il est une « *zone indécise* » entre le dedans et le dehors », c'est-à-dire entre le texte, lui-même, et le discours sur le texte (Genette, 1987 : 8). La définition du

préfixe « *para* » de Joseph Hillis-Miller est particulièrement éclairante. Gérard Genette la rapporte dans une note de bas de page :

[...] Para est un préfixe antithétique qui désigne à la fois la proximité et la distance, la similarité et la différence, l'intériorité et l'extériorité [...], une chose qui se situe à la fois en deçà et au-delà d'une frontière, d'un seuil ou d'une marge, de statut égal et pourtant secondaire, subsidiaire, subordonné, comme un invité à son hôte, un esclave à son maître. Une chose en para n'est pas seulement à la fois des deux côtés de la frontière qui sépare l'intérieur et l'extérieur : elle est aussi la frontière elle-même, l'écran qui fait membrane perméable entre le dedans et le dehors. Elle opère leur confusion, laissant entrer l'extérieur et sortir l'intérieur, elle les divise et les unit (Hillis-Miller dans Genette, 1987 : 7).

Composé d'un « *ensemble hétéroclite de pratiques et de discours* », le paratexte a pour fonction principale de « *présenter [un texte] au sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort : pour le rendre présent, pour assurer sa présence au monde, sa "réception" et sa consommation [...]* » (Genette, 1987 : 7-8). Il est de l'ordre de l'influence, le « *lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service [...]* d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente » (Genette, 1987 : 8). Aussi, le paratexte porte un discours légitimé par son auteur. Assurer au texte un « *sort conforme au dessein* » de cet auteur constitue ainsi sa principale et essentielle propriété (Genette, 1987 : 410-411). Gérard Genette insiste :

[...] À cette fin [le paratexte] ménage entre l'identité idéale et relativement immuable, du texte et la réalité empirique (socio-historique) de son public, si l'on me passe ces images approximatives, une sorte d'écluse qui leur permette de rester « à niveau » [...]. Étant immuable, le texte est par lui-même incapable de s'adapter aux modifications de son public, dans l'espace et dans le temps. Plus flexible, plus versatile, toujours transitoire parce que transitif, le paratexte lui est en quelque sorte un instrument d'adaptation : d'où ses modifications constantes de la « présentation » du texte (c'est-à-dire son mode de présentation au monde), du vivant de l'auteur par ses propres soins, puis à la charge, bien ou mal assumée, de ses éditeurs posthumes (Genette, 1987 : 411).

En transposant la notion de paratextualité au domaine de la performance et des pratiques artistiques contemporaines, nous faisons l'hypothèse qu'une constellation hétéroclite de discours (que nous associons au paratexte) aurait pour fonction principale et essentielle de « *rendre présent[e]* » et de « *présenter* » une proposition artistique (que nous associons au texte) le plus conformément possible aux intentions de l'artiste. Gérard Genette admet l'extension de la notion de paratexte à d'autres domaines de création (Genette, 1987 : 410). Cette extension demeure toutefois une opération délicate puisque les œuvres des différents domaines de création et leurs paratextes respectifs présentent des différences.

Exploitant respectivement la notion de paratexte dans les domaines du théâtre et des arts visuels, Gilbert David et Ivan Clouteau reconnaissent les limites de l'analogie (David,

2003; Clouteau, 2004). La distinction essentiellement spatiale entre le « *péritexte* » et l'« *épitéxte* », qui englobent respectivement les discours situés à l'intérieur du livre (le titre, la préface, la table des matières, etc.) et les discours exposés à l'extérieur (les entretiens, les comptes rendus, etc.), constitue l'une de ces limites. En effet, si le programme de théâtre et le cartel du tableau peuvent être compris comme des productions « *péritextuelles* », ils ne sont pas matériellement inscrits dans de la représentation théâtrale ou dans l'œuvre exposée. Afin d'éviter toute confusion terminologique, Gilbert David présente une catégorisation à trois entrées pour décrire les différents champs éditoriaux du programme de théâtre contemporain. Il parle d'un « *avant-texte* », d'un « *co-texte* » et d'un « *méta-texte* » (David, 2003 : 101-111). Pour sa part, Ivan Clouteau fait l'hypothèse d'un « *para-œuvre* » qui définirait, autour de l'œuvre plastique, deux zones à la fois spatiales et temporelles. Un « *para-œuvre* » comporterait, d'une part, un « *péri-œuvre simultané de la manifestation de l'œuvre* », c'est-à-dire le « *contexte requis par l'œuvre* », comme l'espace, l'éclairage, la disposition d'une étiquette. Et il présenterait, d'autre part, un « *épi-œuvre* » différé auquel appartiendraient les entretiens, les catalogues et les « *prescriptions* » nécessaires à la mise en vue de l'œuvre (Clouteau, 2004 : 30).

À notre tour, nous entrevoyons les limites de l'analogie du paratexte appliqué à la performance ou plus largement, à l'œuvre plastique. Premièrement, nous remarquons que le texte littéraire, à partir duquel Gérard Genette développe la notion de paratexte, est un objet stable et normalisé. A contrario, la performance, œuvre contemporaine transgressive par définition, ne se présente pas dans une forme unique et standardisée. De plus, le paratexte, à l'instar du texte qu'il accompagne, est souvent lui-même un texte. Il regroupe les titres, les préfaces, les dédicaces, les interviews. Nous savons que la performance n'a pas la même « *substance* » que l'œuvre littéraire et que ses discours paratextuels ne sont pas nécessairement textuels.

Nous verrons, à travers les études de cas, que ces différences en définitive gênent peu l'analogie. Toutefois, nous préférons laisser de côté la notion de paratexte et formaliser celle de « *face documentaire* ». En plus d'énoncer la relation indissociable d'une proposition artistique et d'un ensemble de discours qui l'entourent (indissociable comme les deux faces d'une même pièce), la notion de face documentaire pose, en mobilisant l'épithète « *documentaire* », l'ensemble de discours comme ensemble de documents. En d'autres mots, nous proposons de considérer les discours, non pas comme des textes à proprement parler, mais bien comme des documents.

Nous avons vu que le document dispose de trois dimensions : il peut être à la fois un support, un contenu et une référence partagée. Bien que le paratexte admette une forme de matérialisation (le format du livre fait paratexte, défend Gérard Genette, de même que la graphie des mots), la notion de face documentaire explicite la dimension matérielle des discours qui accompagnent la prestation artistique. Cette idée d'une matérialisation des discours ou d'une inscription dans un support est cruciale dans cette recherche. Rappelons que nous cherchons à comprendre le processus de muséalisation de propositions dont la matérialité est précisément fluctuante ou indéterminée.

Construire un récit de la muséalisation de chacune des performances

Nous avons écrit que la « *singularité d'une situation donnée* », à partir de laquelle se construit le raisonnement, constitue le premier caractère de la « *pensée par cas* » (Passeron et Revel, 2009). Le « *récit* » constitue le deuxième caractère. En effet, la pensée par cas requiert obligatoirement l'approfondissement de la description. Ces deux traits - la singularité d'une situation donnée et le récit - sont simultanément présents et associés explicitement dans la qualification d'un cas. Jean-Claude Passeron et Jacques Revel expliquent :

[...] Le rendu de cette singularité requiert que le descripteur s'attache au suivi temporel de l'histoire dont elle est le produit (et un moment), en remontant aussi loin qu'il est nécessaire et qu'il est possible dans le passé du cas, en même temps qu'à une exploration détaillée du devenir corrélatif du (ou des) contexte(s) dans lesquels il s'inscrit [...]. La liaison entre les deux traits constitue le ressort logique et méthodologique de l'interrogation qu'appelle toute qualification d'une occurrence comme cas (Passeron et Revel, 2005 : 17-18).

Faire cas, c'est donc « *prendre en compte une situation* » donnée et « *en reconstruire les circonstances et les contextes* » (Passeron et Revel, 2005 : 17-18). C'est réinsérer ces circonstances et ces contextes dans une histoire cohérente et chronologique de manière à rendre compte de l'agencement singulier de la situation et éventuellement en fonder une explication, une interprétation ou une évaluation.

La méthode d'analyse que nous développons s'appuie sur la description la plus détaillée possible des circonstances de la création de performances et de leur muséalisation ou de la muséalisation des objets matériels qui leur sont associés. Nous proposons un récit qui reproduit pour chaque cas une même structure de manière à faire émerger les similitudes et les différences des situations retenues. Ce récit tente de décrire pas à pas le déroulement traditionnel de la muséalisation des œuvres d'art. Il s'agit d'un récit chronologique et simplifié de la vie des objets de musée qui, sans laisser de côté des événements comme la

restauration, par exemple, se concentre sur les principales étapes que sont 1) la création d'une pièce, 2) son entrée dans la collection et 3) sa présentation publique.

C'est suivant la question de la documentation qu'est décrite chacune de ces trois étapes. Ainsi, pour chaque cas, nous « *traquons le document* », c'est-à-dire que nous cherchons d'abord à identifier l'ensemble des documents qui composent la face documentaire de la proposition artistique. Puis, nous tentons d'interroger leurs différents caractères. Nous faisons l'hypothèse qu'il est ainsi possible de montrer l'action de la documentation dans le processus de muséalisation de la performance. Encore une fois, l'approche que développe Gérard Genette est éclairante. Citons un extrait de *Seuils* dans lequel il identifie cinq caractères qui définissent le statut des discours paratextuels :

[...] Quant à l'étude particulière de chacun de ces éléments, ou plutôt de ces types d'éléments, elle sera commandée par la considération d'un certain nombre de traits dont l'examen permet de définir le statut d'un message paratextuel, quel qu'il soit. Ces traits décrivent pour l'essentiel ses caractéristiques spatiales, temporelles, substantielles, pragmatiques et fonctionnelles. Pour le dire de façon plus concrète : définir un élément de paratexte consiste à déterminer son emplacement (question où?), sa date d'apparition, et éventuellement de disparition (quand?), son mode d'existence, verbal ou autre (comment?), les caractéristiques de son instance de communication, destinataire et destination (de qui?, à qui?) et les fonctions qui animent son message : pour quoi faire? (Genette, 1987 : 10).

Pour notre part, il s'agit d'interroger principalement trois caractères de la face documentaire, soit 1) sa condition pragmatique ou son instance de communication, 2) ses principales fonctions et 3) son statut de proposition seconde, par rapport à la pièce tenue comme proposition primaire. Les caractéristiques spatiales, temporelles et substantielles sont également interrogées, mais de manière moins systématique.

Nous accordons ainsi, dans un premier temps, une attention particulière à la nature du destinataire et du destinataire, le degré d'autorité et de responsabilité du premier. En d'autres mots, qui produit la face documentaire ou qui lui attribue le statut de document? Suivant la proposition de Gérard Genette, nous imaginons que la responsabilité de la face documentaire peut être partagée entre différents destinataires. Dans une interview, par exemple, écrit le théoricien à propos du paratexte, la responsabilité est partagée entre l'auteur qui énonce le discours et l'intervieweur qui l'interroge, le recueille et le rapporte (Genette, 1987 : 14).

À l'instar de Gérard Genette, qui s'efforce d'identifier de manière inductive les fonctions du paratexte, un élément de discours à la fois, nous tâchons, dans un deuxième temps, de

dégager les différentes fonctions de la face documentaire. Si comme nous l'avons proposé, la face documentaire a pour fonction principale de présenter et de rendre présent un travail artistique dans le contexte de sa muséalisation, nous faisons l'hypothèse que les documents ont également des fonctions spécifiques et multiples.

Bien qu'il s'efforce de révéler les frontières et la porosité des frontières entre l'œuvre littéraire et sa périphérie, Gérard Genette n'aborde pas directement la question du statut ou de la valeur artistique du texte et du paratexte. L'objet que nous analysons exige toutefois que l'on s'y intéresse. Le thème des rapports entre œuvre et documentation ne peut être éludé, car il participe de l'évaluation et de la compréhension d'une grande part de l'art contemporain et de sa muséalisation. Nous avons choisi des performances qui sont reconnues par les discours critiques et les discours autorisés comme des propositions à part entière, c'est-à-dire comme des propositions dont la valeur artistique du geste est affirmée. C'est donc, en troisième lieu, le statut de la face documentaire qui est interrogé.

Il s'agit donc de « *mettre à plat* », pour chacun des cas, la face documentaire de la performance et de l'objet de musée associé, c'est-à-dire de procéder au dépouillement des documents qui se rapportent à la performance, directement ou indirectement, d'une manière ou d'une autre. Nous imaginons que la face documentaire d'une proposition artistique est à la fois étendue et fluctuante, et qu'il est par conséquent impossible d'identifier et d'analyser l'exhaustivité des documents qui la composent. À l'instar de Gérard Genette, qui constate le caractère « *multiforme et tentaculaire* » du paratexte, nous croyons qu'il n'y a pas lieu de s'en inquiéter (Genette, 1987 : 410). Comme il l'énonce dans la conclusion de *Seuils*, il faut simplement résister à la tentation d'élargir sans fin les limites de la face documentaire des objets que nous analysons. Ayons en tête le renouvellement régulier de la face documentaire, mais privilégions les documents clés qui nous permettent de comprendre leurs actions au sein du processus de muséalisation.

QUELLES STRATÉGIES DE MUSÉALISATION?

Dans la première partie, nous avons problématisé la question générale de cette recherche qui porte sur la muséalisation des pratiques artistiques contemporaines et en particulier, sur la muséalisation des pièces éphémères de type performance. Le contexte de la recherche a été présenté; le domaine de la documentation, désigné comme territoire à explorer. En mobilisant les notions de document et de paratexte telles que les discutent Jean Meyriat, le réseau de scientifiques réunis sous le nom de Roger T. Pédaque et Gérard Genette, nous avons construit le concept opératoire de face documentaire dans le but de mettre en évidence les destinataires, les formes, les statuts et les fonctions des documents qui se déploient dans la périphérie des performances, qui les accompagnent et les secondent et qui participent au processus de leur muséalisation. Au terme de cette première partie, nous résumons les questions et les hypothèses qui sont au cœur de cette recherche. Ces questions et ces hypothèses ont guidé le choix du corpus; elles orientent, dans les pages qui suivent, le récit des cas qui composent la deuxième partie. Rappelons d'abord les questions :

- Quelles formes prend la face documentaire de la performance? Quel est son statut? Quels sont ses destinataires? Et quelles sont les fonctions principales de la face documentaire des performances produite et reconnue, aussi bien en amont de la muséalisation des performances ou des pièces associées, qu'en aval?
- Quelles stratégies de muséalisation l'artiste et le musée, chacun de leur côté ou en collaboration, développent-ils pour inscrire, d'une part, les performances dans les collections muséales et pour les présenter, d'autre part, à un public?
- Comment l'entrée, dans les collections muséales, des performances ou des pièces associées à ces performances redéfinit-elle les pratiques de muséalisation?

Et énonçons les hypothèses :

- La face documentaire des pièces éphémères de type performance prend des formes multiples. Elle est placée sous la double responsabilité de l'artiste et du musée et elle a un statut d'œuvre d'art ou de document. Ses fonctions sont plurielles.

- Il existe une pluralité de stratégies de muséalisation qui s'articulent toutefois autour de deux stratégies principales, soit 1) la mise en forme par l'artiste et le traitement par le musée d'une documentation visant à tenir lieu de la performance, soit 2) la détermination par l'artiste et par le musée d'un ensemble de paramètres enregistrés dans une documentation et ayant pour but d'encadrer la réitération de la performance;
- Les pratiques de muséalisation sont redéfinies au contact des performances dès l'étape de la sélection. Ce n'est pas autour d'un objet préexistant que s'amorce le processus de muséalisation de la performance, mais bien au regard d'un objet second, d'archives ou d'une seule documentation.

DEUXIÈME PARTIE

ÉTUDES DE CAS : DES PERFORMANCES ET LEUR FACE DOCUMENTAIRE

Les chapitres, qui composent la deuxième partie de cette thèse, se structurent autour de l'analyse d'un corpus de sept performances. Nous avons soigneusement construit ce corpus afin qu'il permette de mettre en évidence différentes stratégies de muséalisation et le plus grand nombre de caractéristiques de la face documentaire. Nous abordons chacun des sept cas selon une même démarche, invariable et distribuée en trois temps, dans le but de faciliter la comparaison.

Chacun des cas s'amorce par une description du travail de l'artiste, de la performance autour de laquelle se structure le cas, des circonstances de sa création et des différents documents qui composent initialement sa face documentaire. En d'autres mots, nous étudions d'abord les performances et leur face documentaire telles qu'elles se présentent en amont de la muséalisation. Ce premier temps est important, car il permet d'identifier et de définir la proposition de l'artiste, la nature et le statut des documents qui y participent. Il permet en outre d'éclairer les enjeux de la muséalisation et de mesurer, éventuellement, le décalage entre la proposition artistique initiale et le cheminement muséal qui lui correspond. Il permet d'évaluer, le cas échéant, les transformations, les gains et les pertes d'informations opérés dans le processus de muséalisation, ainsi que les stratégies d'archivage, de emploi et parfois de restitution éventuelle de ces informations.

C'est l'entrée dans une collection muséale qui marque la frontière entre ce premier temps et les deuxième et troisième temps. En effet, la deuxième partie de chacune des études de cas nous amène de l'autre côté de la frontière qui sépare la création artistique de son entrée dans le musée. Cette deuxième partie recouvre plus ou moins les premières étapes du processus de muséalisation à savoir, la sélection et le catalogage ou plus largement la documentation. Il s'agit en somme de se demander : comment les performances entrent-elles au musée? Quelles stratégies proposent les artistes pour engager cette muséalisation? Quelles stratégies exploitent à leur tour les musées? Et quelle documentation produit le musée dans le jeu de cette sélection?

Enfin, la troisième partie s'intéresse aux différents modes de présentation des performances dans les musées qui en font l'acquisition. Comment les performances sont-elles présentées ou représentées dans le cadre d'expositions ou de manifestations? Est-ce un objet de musée comme un autre qui est exposé? Ou le musée se contente-t-il de réitérer la performance sans aucune adjonction documentaire? Quelle stratégie développe le musée pour restituer les informations nécessairement perdues lors du processus de muséalisation? Comment la face documentaire est-elle impliquée dans ce travail?

Notons, en terminant, que nous ne prétendons pas identifier tous les documents qui composent la face documentaire des performances choisies. Nous tentons de retrouver une face documentaire qui est produite (ou reconnue) par l'artiste, par ses représentants ou par ses collaborateurs. Nous cherchons à repérer et à définir les documents qui jouent les rôles les plus importants dans le prolongement de la performance et dans le processus qui l'amène à obtenir un statut muséal. La mise en évidence de la face documentaire est donc volontairement orientée. Les chapitres six à douze présentent les sept cas, alors que la conclusion offre une synthèse des études de cas et des observations.

CHAPITRE SIX

HIVER ET DANSE DANS LA NEIGE DE FRANÇOISE SULLIVAN

Françoise Sullivan est née à Montréal en 1925. Elle est cosignataire du manifeste du Refus Global et représentante du groupe des Automatistes réunis autour de Paul-Émile Borduas. Son œuvre témoigne d'une grande versatilité. En effet, Françoise Sullivan est tantôt peintre, tantôt sculptrice, danseuse et chorégraphe, performeuse et photographe. Entrée à l'École des beaux-arts de Montréal en 1941, Françoise Sullivan s'intéresse d'abord à la peinture, mais c'est la chorégraphie et la danse, qu'elle pratique depuis son jeune âge, qui occupent le cœur de ses recherches à sa sortie de l'École. La pièce *Danse dans la neige*, qui fait ici l'objet de l'analyse, appartient à cette période de jeunesse. Nous l'intitulons d'abord *Hiver*, titre qui la désigne au départ, pour dissocier la danse de l'ensemble de photographies à travers laquelle elle se prolonge.

Hiver est une danse créée et interprétée au début de l'année 1948, sur le sol enneigé de la campagne, au pied du Mont-Saint-Hilaire. La pièce occupe une place de choix dans l'œuvre de l'artiste, reconnue comme une pionnière de la danse moderne au Québec (Tembeck, 1994; Febvre, 2003). Françoise Sullivan compte en effet parmi les danseurs et chorégraphes européens et nord-américains qui, à la fin des années 1940, cherchent à dissocier la prestation artistique du contexte théâtral conventionnel et à développer un langage chorégraphique inspiré des mouvements naturels du corps. Les séjours de formation à New York, en 1945 et en 1946, dans les ateliers de la danseuse, chorégraphe et percussionniste Franziska Boas sont déterminants pour l'interprète québécoise. Ils fondent son langage chorégraphique, un langage moderne, comme l'énonce Michèle Febvre :

[...] Ce passage chez Boas [pour Françoise Sullivan], c'est la découverte des possibilités expressives et des rythmes du corps humain, à l'écart des techniques conventionnelles fermées, c'est la découverte des libres associations dans l'improvisation, de la logique intérieure du mouvement, de l'autonomie du geste, du son, de la musique, de leur source et de leur action communes (Febvre, 2003 : 65).

Françoise Sullivan décrit et revendique cette approche nouvelle de la création peu de temps après son retour à Montréal, dans un texte intitulé *La danse et l'espoir* (Sullivan, 1948). Ce texte « *emblématique, voire mythique* » (Febvre, 2003 : 66) est aujourd'hui

reconnu comme le premier essai philosophique sur la danse rédigé dans le Canada francophone (Tembeck, 1994 : 46). Présenté le 16 février 1948, à ses amis automatistes dans une réunion à la demeure de Pierre et Claude Gauvreau, le texte est publié dans les pages du recueil de *Refus Global*, lancé quelques mois plus tard à la Librairie Tranquille. Comme le texte de Paul-Émile Borduas qui constitue le cœur du recueil, l'essai de Françoise Sullivan emprunte le ton et la forme du manifeste. Elle y propose, en ouverture, sa définition personnelle de la danse : « *avant tout, la danse est un réflexe, une expression spontanée d'émotions vivement ressenties* » (Sullivan, 1948 : [83]).

Pour Françoise Sullivan, le temps est venu de rejeter les approches du passé. La danse ne peut plus être « *académique* ». Les « *méthodes désuètes* » de celle-ci contraignent le danseur à devenir un « *instrument de mécanique, exécutant des mouvements dépourvus de sens* » et, le chorégraphe, à répéter « *dans un langage facile et desséché ce qui [a] déjà [été] dit* » (Sullivan, 1948 : [83]). Il est ainsi vital, défend la chorégraphe, de reconnaître l'héritage des Isadora Duncan, Jacques Dalcroze et Mary Wigman et de revenir « *à la magie du mouvement, celle qui met en cause les forces naturelles et subtiles de l'homme [...]* » (Sullivan, 1948 : [84]). Françoise Sullivan invite au voyage vers « *l'inconscient* », cet espace cher aux surréalistes et aux automatistes. Elle affirme :

[...] Par l'automatisme, le danseur retrouve les localisations du corps; suivant la puissance et le dynamisme propre de son individu, son œuvre personnelle est générale. Ce côté affectif régit tout. Il se localise non seulement sur des points déterminés du corps humain, mais le pousse dans le temps, l'espace, la pesanteur, réunit des groupements, modifie tout de son inflexion. L'effort du danseur est donc d'aboutir à la coordination parfaite de tous les éléments. Car ce qui importe avant tout, c'est que les émotions qui ont créé les rythmes et le style dans lequel ils ont pris formes, se retrouvent dans leur représentation plastique et que le même frisson de vie les anime (Sullivan, 1948 : [88]).

6.1 *Hiver* : une danse automatiste, unique et improvisée

C'est suivant les principes de la création énoncés plus haut qu'*Hiver* est créée à la fin du mois de février 1948. La proposition appartient à une série de quatre actions improvisées ayant respectivement pour ancrage chacune des saisons. Avant de créer la danse hivernale, la danseuse et chorégraphe interprète, en juin 1947, sur les berges du fleuve Saint-Laurent aux Escoumins, une pièce estivale intitulée *Été*. Les pièces *Printemps* et *Automne* ne sont pas réalisées à l'époque⁷⁴. Quant à *Hiver*, elle est une pièce qui rend hommage à la saison

⁷⁴ Au début des années 2000, Françoise Sullivan révisé les chorégraphies de *Danse dans la neige* et d'*Été* et crée celles de *Printemps* et d'*Automne*. Avec le concours de la Galerie de l'UQAM, de sa directrice Louise Déry, du réalisateur Mario Côté et de la photographe Marion Landry, elle développe un projet de film et d'album de

froide. Les gestes et les pas qu'exécute l'artiste sont inspirés par le contexte naturel dans lequel elle intervient (Sullivan, 1977).

Bien qu'*Hiver* ait été créée trente années avant que le terme de « *performance* » ne soit attesté par la critique, la proposition de Françoise Sullivan possède les principaux attributs que l'on reconnaît traditionnellement à la pratique. *Hiver* se déroule dans un contexte spatiotemporel déterminé. La danse constitue une prestation unique et improvisée. Elle est en effet présentée une seule fois, dans un seul lieu : le 28 février 1948, à Otterburn Park, au pied du mont Saint-Hilaire⁷⁵.

6.1.1 Enregistrer la performance : un film et des photographies de Maurice Perron

Nous savons peu de choses sur *Hiver*, en dehors du lieu et de la date de sa création et de l'identité de son interprète. L'essai « *La danse et l'espoir* », écrit l'année de sa création, donne quelques clés pour comprendre les motivations de l'interprète et estimer les caractéristiques de la danse. Mais ce sont surtout des images, qui s'offrent comme un support à la mémoire pour l'artiste et comme un support à l'imagination pour ceux qui ne l'ont pas vue danser, qui rappellent visuellement la performance. *Hiver* a fait l'objet d'un enregistrement au moment de sa création.

Deux seuls spectateurs assistent à la création de la performance. Le 28 février 1948, Jean-Paul Riopelle et Maurice Perron, signataires de *Refus Global*, amis de la danseuse et chorégraphe, forment son seul auditoire. Les deux artistes ne sont toutefois pas que des spectateurs : ils documentent également la performance. Jean-Paul Riopelle tourne un film, alors que Maurice Perron fait des photographies. Ce dernier est connu comme le photographe des automatistes, celui qui a immortalisé les vies publiques et privées des artistes du groupe. Ce n'est pas la première fois que Maurice Perron photographie Françoise Sullivan en action. Il a l'habitude de l'accompagner dans ses répétitions et de croquer les scènes qui s'offrent à lui (Perron : 1998 : 28). Cinquante années après la création de la danse exécutée sur le sol enneigé, il se remémore la spontanéité du geste de l'artiste et de sa documentation :

photographies, intitulé *Les Saisons Sullivan*. Cette fois, la chorégraphe ne danse pas : quatre danseuses interprètent les quatre créations (Déry, 2010).

⁷⁵ Il est vrai que la danse est reprise, revisitée ou réinterprétée dans le cadre des *Saisons Sullivan*. Il serait intéressant d'interroger le statut de cette reprise et le rapport qu'elle entretient avec la pièce originale et sa face documentaire.

[...] Ça (sic) été fait très spontanément. Françoise Sullivan est venue passer quelques jours chez les Riopelle où j'habitais. Nous avons décidé de faire des photos à l'extérieur. La séance s'est déroulée dans l'espace d'environ deux heures. C'était en février. Il faisait très beau. Je me souviens qu'il faisait froid, il faisait soleil. À un certain moment, nous nous sommes arrêtés, le soleil tombait et je n'aurais pas pu en prendre davantage (Allaire, 1998 : 152).

Que reste-t-il aujourd'hui de ces enregistrements? Le film documentaire de la danse hivernale de Jean-Paul Riopelle, à l'instar de celui d'Été que la mère de l'artiste réalise aux Escoumins en juin 1947, est aujourd'hui introuvable. Prêtés à des amis désireux d'en proposer un montage, les films sont perdus au cours des années 1950 (Déry, 2010 : 163). Seules les images de Maurice Perron semblent avoir traversé le temps.

6.1.2 Revisiter le territoire documentaire : un album photographique multiple

Pendant vingt-cinq années, les photographies de Maurice Perron constituent la principale voie de diffusion de la danse de Françoise Sullivan. Certaines photographies sont reproduites dans des publications. Dans l'édition originale de *Refus global*, publiée quelques mois après la création de la danse et dont Maurice Perron réalise lui-même la maquette, un cliché présente la danseuse en action. Un ou des clichés sont également publiés dans les éditions subséquentes comme dans les traductions du manifeste. À chaque fois, elles accompagnent et illustrent *La danse et l'espoir*, l'essai de Françoise Sullivan dans lequel elle énonce sa vision de la danse. À quelques reprises, les photographies sont également exposées. Elles sont notamment présentées en 1971, sur les cimaises du MACM, dans le cadre de l'exposition collective et rétrospective *Borduas et les Automatistes. Montréal : 1942-1955*⁷⁶.

Les photographies sont aussi exposées en 1973 à la Galerie III que vient d'ouvrir Jeanne Renaud, dans le Vieux-Montréal, dans une exposition qui présente principalement les nouvelles recherches de Françoise Sullivan (Toupin, 1973; Déry, 2010 : 160). C'est après avoir vu ce travail à la Galerie III, que le poète, critique et marchand d'art italien Mario Diacono propose à Françoise Sullivan de concevoir un album photographique pour présenter *Hiver* (Déry, 2010 : 160). À partir des tirages que lui a remis, des années plus tôt, Maurice Perron et grâce à une subvention du Conseil des arts du Canada, Françoise Sullivan conçoit et édite un album à tirage limité avec la collaboration de son fils Vincent Ewen. Cet album sort des presses quatre années plus tard, en 1977. L'artiste lui octroie le titre de *Danse dans*

⁷⁶ En témoigne une photographie noir et blanc conservée dans le dossier EVE 007736 de la médiathèque du MACM.

la neige (Déry, 2010 : 163, note 7). À partir de ce moment, c'est sous cet intitulé que l'on connaît et que l'on désigne ce travail : à la fois la danse comme prestation éphémère accomplie trente années plus tôt, et ses traces photographiques réunies dans un album tiré à quelques dizaines d'exemplaires.

Chacun des albums compte dix-sept photographies noir et blanc, reproduites par procédé offset. Ces photographies présentent l'artiste en action, bonnet sur la tête, gants aux mains et bottes aux pieds. Elles captent un moment de la danse improvisé dans la neige, en février 1948. La couverture de l'album carré, qui fait environ quarante centimètres de côté, est réalisée par Remi Filion. Cinquante exemplaires sont produits, signés et numérotés de 1 à 50. Trois copies hors commerce, signées et numérotées de I à III, sont également imprimées par les ateliers Images Ouareau, à partir d'une maquette de marshalore.



Figure 11 - *Danse dans la neige*. Couverture de l'album et trois photographies de la série de dix-sept. Photo : MNBAQ.

6.1.3 Un document composite qui s'impose comme « *substitut* » de la performance

Pendant près de trente années, jusqu'à ce que Françoise Sullivan revisite le territoire documentaire de la danse dans la neige et compose, à partir d'un fragment de ce territoire, une proposition artistique à la fois autonome et indissociable de l'évènement, la danse demeure relativement confidentielle. La réalisation d'un objet concret, multiple et composite contribue à faire connaître cette proposition de jeunesse et à susciter autour de celle-ci un grand intérêt⁷⁷.

D'un point de vue formel, l'album photographique facilite la diffusion et la promotion du travail de Françoise Sullivan. Si les photographies offrent à la performance, par définition évanescence et éphémère, un support tangible et permanent, c'est l'album qui fixe les photographies dans une forme choisie (des images carrées, noir et blanc, de 39 cm de côté). C'est aussi l'album qui les rassemble et les organise dans un ordre logique. L'album facilite la diffusion du travail chorégraphique et interprétatif de la danse. C'est précisément dans cette perspective qu'il est confectionné comme l'annonce explicitement Françoise Sullivan dans un avant-propos non signé joint aux photographies :

[...] Les années ont passé mais les amis qui ont revu ces photographies prises durant l'hiver '48, ont suggéré leur publication dans un album, considérant qu'elles sont un document pertinent aux directions actuelles de la danse (Sullivan, 1977).

Par ailleurs, l'album transporte avec lui sa propre fortune critique. Il est un objet composite : il donne la parole à différents créateurs et auteurs et regroupe différents types de documents et de discours. Aux dix-sept clichés de Maurice Perron, est jointe une sérigraphie de Jean-Paul Riopelle, réalisée à la Guilde Graphique spécialement pour le projet de l'album. Celui-ci compte aussi une série de textes en français, traduits en anglais, produits par des historiens de l'art et des amis de l'artiste. Ainsi, à travers des courts commentaires, Jean-Paul Mousseau, Françoise Riopelle, Marcel Barbeau, Jeanne Renaud, Marcelle Ferron et d'autres rendent hommage au travail de la danseuse. Françoise Sullivan elle-même signe un texte de présentation qui a pour titre « *Je précise* ». François-Marc Gagnon propose une préface, alors que Fernande Saint-Martin écrit un essai intitulé « *L'automatisme, la danse et l'espoir* » (Sullivan, 1977).

⁷⁷ Des dizaines d'ouvrages, de catalogues et d'articles présentent ce travail et en reproduisent une ou plusieurs images. Citons quelques références : *La révolution automatiste* (Sioui, Gascon et Bélisle, 1980), *Françoise Sullivan : rétrospective* (Gosselin, Bousquet-Mongeau et Moore, 1981) et « Identification de l'avant-garde et identité de l'artiste; les femmes et le groupe automatiste au Québec (1941-1948) » publié dans *Revue d'art canadienne – Canadienne Art Review* (Arbour, 1994).

Ces textes présentent entre autres le contexte de création. Celui de la danseuse, exprimé trente années après la performance, permet d'imaginer la campagne enneigée et de comprendre qu'elle constitue, pour la danse, une partenaire de jeu :

[...] C'était dans la campagne couverte de cette neige drue qui suit la pluie quand le temps redevient froid. [...] L'air vivifiant rougissait nos joues, le sol était rugueux sous nos pieds. La neige prenait des allures de glaciers millénaires. Quelques oiseaux d'hiver passaient et des herbes sèches craquaient sous les pas. Je laissais naître le mouvement, vigoureux dans le froid, sa source physique exposée s'accroissant dans sa logique émotive. Chargé des affinités de l'espace, gonflé de rêves, il s'enchaînait dans une action passionnée. [...] J'ai dansé, les pieds légers, sur les pentes rudes de l'hiver. J'ai tourné dans l'air glacé et couru sous le soleil qui s'est voilé, en fin d'après-midi. Les gestes sont devenus évocateurs des mélancolies du nord. Je laissais les rythmes affluer. Je percevais l'espace du jour, le découpais, le palpais (Sullivan, 1977).

En plus de relater les circonstances de la création de la danse, d'autres textes affirment la notoriété de l'artiste et de sa performance. Fernande Saint-Martin et François-Marc Gagnon expliquent en quoi la proposition de la danseuse et chorégraphe est estimable et novatrice. Citons ce dernier :

[...] Pour comprendre comment une expérience à saveur si contemporaine ait pu être possible à ce moment et à cet endroit, il faut remonter au début des années quarante, au moment où convaincus de la nullité de l'enseignement de l'École des beaux-arts de Montréal, trois étudiants, Fernand Leduc, Pierre Gauvreau et Françoise Sullivan prirent l'habitude de fréquenter, tous les mardis soirs, l'atelier de Paul-Émile Borduas [...] (Gagnon dans Sullivan, 1977).

Que l'album soit confectionné et cautionné par la danseuse et chorégraphe renforce l'impression qu'il constitue le seul document ou, à tout le moins, le document officiel qui témoigne de la danse dans le monde des objets et des objets d'art. Nous le qualifions de « *substitut* » de la performance ou de « *document substitut* » de manière à évoquer son caractère de remplaçant de la performance. Le « *substitut* » est, de tous les documents qui composent la face documentaire d'une performance, celui qui émerge du lot, celui qui *tient lieu* de la performance de manière consensuelle dans le monde de l'art. Ce document « *substitut* » est généralement conçu et réalisé par l'artiste ou sous son autorité, avec le concours plus ou moins important et assumé de collaborateurs. Il n'est pas nécessairement une pièce unique, c'est-à-dire qu'il peut être tiré à plusieurs exemplaires comme c'est le cas pour *Danse dans la neige*.

6.1.4 Un document qui fait œuvre, mais qui demeure second

L'album photographique constitue un document sur la danse dans la mesure où il communique des informations sur celle-ci. C'est la danse comme proposition artistique créée

en février 1948 qui est le principal sujet, et des photographies, et des commentaires rassemblés dans l'album. Ces commentaires situent, par ailleurs, les photographies dans un rapport second à l'égard de la danse. Dans « *Je précise* », Françoise Sullivan affirme, par exemple, que les photographies de Maurice Perron sont au service d'un accès à la danse. Elles sont le canal à travers lequel le regardeur peut accéder à la performance :

[...] Ces photographies sont tout ce qui reste d'un projet en quatre parties d'une improvisation de danse qui devait être filmée à chaque saison dans un lieu défini. [...] Le second [film], celui-ci dont les photos sont réunies dans cet album, fut réalisé au mois de février, 1948, à Otterburn Park, près du Mont Saint-Hilaire (Sullivan, 1977).

C'est également dans cette perspective que les aborde François-Marc Gagnon en désignant les clichés de « *documents photographiques* ». Dans le paragraphe qui ouvre son texte, il spécifie que la valeur ou « *l'intérêt* » de ces photographies provient du fait qu'elles mettent les regardeurs en présence d'une proposition singulière : « *On ne peut exagérer l'intérêt des documents photographiques ici réunis. On croit être mis en présence d'une "performance" bien contemporaine [...]* » (Gagnon dans Sullivan, 1977). En d'autres mots, les photographies ont une grande valeur parce qu'elles sont des documents de qualité qui fournissent des informations sur un événement unique.

Toutefois, ces photographies ne sont pas moins des objets esthétiques comme le mentionne au passage, Françoise Sullivan, dans le texte qui présente le contexte de production de l'album : « *d'ailleurs, les photos de Maurice Perron demeurent très belles* » (Sullivan, 1977). L'album apparaît comme une proposition artistique. Sa présentation soignée, son tirage limité, sa confection réalisée sous la direction d'une artiste, c'est-à-dire l'auteure de la performance représentée, définissent en effet l'album comme œuvre d'art. À sa sortie des presses, l'album photographique intéresse la communauté artistique qui le reconnaît comme livre d'artiste. L'album est lancé au MACM le 9 mars 1978⁷⁸. La même année, le MACM et le Musée du Québec (qui devient le le MNBAQ, en 2002) font, l'un et l'autre, l'acquisition d'un exemplaire.

6.2 Sélectionner et désigner *Danse dans la neige* : l'album fait objet de musée

C'est par le truchement de l'album photographique que la danse de Françoise Sullivan « *entre* » dans les collections muséales. L'album est un objet multiple à tirage limité. Des musées, des bibliothèques et des particuliers acquièrent un exemplaire. Le Musée du

⁷⁸ En témoigne un carton d'invitation conservé dans le dossier EVE 007704 de la médiathèque du MACM.

Québec et le MACM obtiennent respectivement en 1978 par voie d'achat, les exemplaires 44/50 et 41/50. Beaucoup plus tardivement, soit en 2008, le MBAM obtient d'un collectionneur particulier l'exemplaire hors commerce III/III. À la fois objet d'art et livre d'artiste, l'album trouve également une place dans les collections des grandes bibliothèques du pays et de la province. Bibliothèque et Archives Canada acquiert les exemplaires 32/50 et 33/50, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, le 48/50, alors que la bibliothèque des arts de l'UQAM (collection spéciale), le 47/50.

6.2.1 Un catalogage qui traduit l'ambiguïté du statut de l'objet

Selon les fiches descriptives de l'objet de musée du MNBAQ, du MACM et du MBAM, la pièce acquise est un « *album* » (nom de l'objet) et un « *livre / album* » (catégorie de l'objet) ou un « *livre d'artiste* » (nom de l'objet). Les fiches descriptives indiquent en outre que 1948 et 1977 marquent les années du début et de la fin de la production de l'objet. Nous comprenons que ces deux années correspondent respectivement à l'année de la création de la danse comme de la prise des clichés (1948), de même qu'à l'année des impressions photomécaniques des photographies comme de la confection de l'album (1977) (fiches descriptives *Danse dans la neige*, MNBAQ, MACM, MBAM; appendice C).

Dans chacun des trois musées, l'album est catalogué à la fois comme un tout et comme un ensemble d'éléments autonomes. Cela se traduit par l'octroi d'un numéro d'accession à chacun des livres d'artiste et à chacune des photographies et sérigraphies qui les composent⁷⁹. Ainsi, tel que catalogué au MACM et au MBAM, l'album compte dix-huit éléments : les dix-sept photographies de Maurice Perron et la sérigraphie de Jean-Paul Riopelle. Tel que catalogué au MNBAQ, l'album compte plutôt vingt-cinq éléments, c'est-à-dire les dix-sept photographies et la sérigraphie auxquelles s'ajoutent les autres pages de l'album qui présentent les textes de Françoise Sullivan, de Fernande Saint-Martin, de François-Marc Gagnon et des autres collaborateurs.

Les fiches descriptives nous apprennent enfin que l'album et ses éléments constitutifs comptent plusieurs auteurs et collaborateurs. Le MACM et le MBAM reconnaissent trois auteurs à l'album, soit les trois artistes Maurice Perron, Françoise Sullivan et Jean-Paul

⁷⁹ Au MACM, l'album a pour numéro d'accession le A 78 102 E 18, alors que les photographies et la sérigraphie portent les numéros de A 78 102 E 18 (1) à A 78 102 E 18 (18). Au MBAM, l'album a pour numéro d'accession le 2008.95, les photographies et la sérigraphie, les numéros de 2008.95.1 à 2005.95.18. Enfin, au MNBAQ, les numéros d'accession de l'album, des photographies, de la sérigraphie et des autres pages vont de 78.471 à 78.471.25.

Riopelle. Les deux premiers apparaissent comme les auteurs des photographies. Le MNBAQ identifie plutôt pour auteur un « collectif », mais il reconnaît un ou des auteurs distincts aux photographies, à la sérigraphie et aux textes. Deux auteurs se partagent la paternité des photographies. L'apport de chacun est par ailleurs mentionné : la « chorégraphie » pour Françoise Sullivan, la « photographie » pour Maurice Perron.

Nous remarquons qu'au MACM et au MBAM, sont essentiellement reconnues les photographies et la sérigraphie, car elles sont les seules cataloguées, alors qu'au MNBAQ, on ne discrimine pas les autres éléments (les autres pages) qui composent le livre d'artiste. Appliqués à un même objet, ces deux traitements documentaires traduisent l'ambiguïté du statut de l'objet et de ses composantes. Quel est, en effet, l'objet de musée? L'album? Les photographies? Les photographies et la sérigraphie?

Dans les premiers cas, on tend à affirmer que les photographies et la sérigraphie ont une valeur artistique et historique plus importante qui justifie une inscription au catalogue de la collection, alors que dans le troisième cas, le catalogue met sur un pied d'égalité photographies, sérigraphie et pages de commentaires, ces dernières étant identifiées comme des « estampes ». En d'autres mots, si dans un cas comme dans l'autre, on accorde au livre d'artiste, le statut d'objet de musée, le travail de catalogage du MACM et du MBAM tend à affirmer une certaine primauté des photographies et de la sérigraphie sur l'album qui peut apparaître comme une sorte de véhicule, alors que le travail de catalogage du MNBAQ ne distingue pas l'album de ses composantes (fiches descriptives *Danse dans la neige* MNBAQ, MACM, MBAM).

6.2.2 Une auctorialité partagée et concurrencée

Si la danse est la création de Françoise Sullivan et si elle initie et dirige la confection de l'album, les photographies, qui constituent son principal contenu, sont incontestablement celles de Maurice Perron. Le 28 février 1948, le photographe réalise une vingtaine de clichés de la danseuse en action. De cet ensemble, c'est encore lui qui sélectionne les dix-sept images qui composent la suite de plans successifs qui narrent la danse. De ces dix-sept images, le photographe réalise quelques tirages noir et blanc de différents formats. Un format s'impose et devient le tirage « officiel » de la danse de son amie. Il choisit la forme carrée et les dimensions de 39 cm de côté. Ainsi, non seulement, Maurice Perron est celui qui appuie sur le déclencheur de l'appareil photographique, il est également celui qui

détermine les compositions et les cadrages, de même que les images qui composent la série que cristallise près de trente ans plus tard la fabrication de l'album.

Il apparaît donc légitime d'affirmer que Françoise Sullivan et Maurice Perron se partagent l'auctorialité de l'album photographique. Mais qu'en est-il de l'auctorialité des photographies à laquelle on réfère généralement quand on discute de *Danse dans la neige*? Cette auctorialité fait l'enjeu d'une délicate discussion dans les années 1980 dont témoigne, en partie, le dossier d'œuvre du MACM (dossier d'œuvre *Danse dans la neige*, MACM; liste des documents : appendice D). Bien que l'on accorde au photographe, la plupart du temps (mais pas toujours), les crédits photographiques des images, il est généralement affirmé que *Danse dans la neige* est l'œuvre de Françoise Sullivan, sans spécifier cependant à quoi réfère *Danse dans la neige*⁸⁰. Citons, par exemple, le communiqué de presse d'une exposition au Café du Musée d'art contemporain de Montréal, élaborée à l'occasion de la remise du prix Paul-Émile Borduas à Françoise Sullivan, qui pourrait laisser entendre que l'artiste est l'auteure des photographies :

[...] Depuis le 10 décembre, au Café du Musée, le public peut voir, provenant de la collection permanente du Musée [des œuvres de la lauréate] : *Spirale* (Plexiglas 1969), *Danse dans la neige* (8 photographies d'un album en comprenant 17, 1948-1977); *Marche circulaire* et *Ombre* (épreuves sur papier aux sels d'argent 1979) et *Labyrinthe* (sérigraphie, 1981) (MACM, 1987).

Comment expliquer que pendant plusieurs années, le travail chorégraphique de Françoise Sullivan éclipse partiellement le travail photographique de Maurice Perron et que l'on associe naturellement la série photographique à cette première? Nous proposons deux hypothèses qui pourraient être plus finement interrogées. Premièrement, l'œuvre de Françoise Sullivan s'impose avec plus de force et la danse, plus que les photographies, intéresse une majorité de commentateurs. Deuxièmement, les rapports entre la performance et sa documentation sont encore méconnus à l'époque.

⁸⁰ Avant la réalisation de l'album, il est arrivé que les crédits photographiques des clichés ne soient pas attribués à Maurice Perron. La plupart, sinon l'ensemble des photographies reproduites dans le catalogue de *Borduas et les Automatistes : Montréal 1942-1955* (édité en 1971 à l'occasion d'une exposition rétrospective tenue au MACM et au Grand Palais à Paris) ne sont pas attribuées au photographe, alors qu'il en serait non seulement l'auteur, mais également le prêteur. Il est vrai cependant que les remerciements en page 8 mentionnent son nom et son statut de propriétaire (MACM, 1971). Lors de l'exposition tenue à Montréal, les photographies auraient d'abord été attribuées à Jean-Paul Riopelle (dossier d'œuvre *Danse dans la neige*, MACM). Cette information erronée a pu être propagée. On la retrouve notamment dans un article de René Picard sur l'histoire de la danse moderne, publié trois années plus tard (Picard, 1974 : 4).

6.2.2.1 L'œuvre de Françoise Sullivan s'impose

Il est vrai que la reconnaissance de l'œuvre de Françoise Sullivan précède celle de Maurice Perron et s'exprime plus fortement. Dans les années 1970, la danseuse et chorégraphe, aussi peintre et sculptrice, mène déjà une carrière florissante. Ses œuvres sont exposées dans les musées, à Montréal comme dans d'autres grandes villes. Avant d'obtenir une rétrospective en 1981 au MACM, elle reçoit le prix de la Province en sculpture du ministère des Affaires Culturelles du Québec (1963), elle réalise une sculpture monumentale pour l'Exposition universelle de Montréal (1967) et elle participe à l'évènement avorté *Corridart*, à l'occasion des Jeux olympiques (1976) (Aquin, 2003).

A contrario, l'œuvre photographique de Maurice Perron est essentiellement reconnu, à la même époque, pour son apport documentaire à l'histoire des automatistes. Ses photographies sont diffusées dans les ouvrages et dans les expositions rétrospectives consacrées au mouvement, mais rares sont les expositions qui lui sont personnellement dédiées. L'humilité du photographe qui, de son propre aveu, ne privilégie pas ses ambitions artistiques professionnelles au détriment du plaisir simple de documenter la vie de ses amis artistes, favorise certainement la reconnaissance tardive de son œuvre (Perron, 1998). Par conséquent, l'association du nom de Françoise Sullivan au projet photographique de *Danse dans la neige* est plus naturelle, car cette dernière défend sa proposition et impose son statut d'artiste.

Ajoutons par ailleurs que la réalisation de l'album coïncide avec l'écriture des toutes premières histoires de la danse moderne, aux États-Unis, en Europe et bientôt au Québec, où Françoise Sullivan apparaît, avec Jeanne Renaud et Françoise Riopelle, comme une pionnière (Picard, 1974; Iro Tembeck, 1984). C'est donc encore une fois le travail de Françoise Sullivan qui est mis de l'avant à travers les photographies. Celles-ci apparaissent dès lors comme des documents riches et inespérés sur lesquels s'appuient et se construisent les récits historiques.

6.2.2.2 Des rapports encore méconnus entre performances et documents

Si la reconnaissance du statut artistique de la photographie documentaire s'affirme progressivement dans la deuxième moitié du XX^e siècle avec des artistes comme Eugène Atget ou Henri Cartier-Bresson (Rouillé, 2005), les enjeux entourant l'enregistrement

photographique de la performance artistique, qui en est encore à ses balbutiements, sont mal compris et encore peu interrogés dans les années 1970 et 1980.

En affirmant la fonction documentaire des photographies de Maurice Perron et de l'album qui les met en valeur, c'est encore la danse qui occupe le premier plan. C'est la conception barthésienne de la photographie, caractérisée par le culte du référent, qui s'exprime. « *Quoi qu'elle donne à voir et quelle que soit sa manière, une photo est toujours invisible, ce n'est pas elle qu'on voit* », écrit Roland Barthes dans *La chambre claire* (Barthes, 1980 : 18). Selon la formule consacrée, le support disparaît sous le référent qui « adhère » (Barthes, 1980 : 18). Nous pouvons imaginer que n'est pas bien discerné l'écart entre l'image et la chose représentée. La documentation se confond avec la performance, la danseuse dans l'image avec l'auteur de l'image.

À cela s'ajoute peut-être la confusion que crée le travail conceptuel que réalise à l'époque Françoise Sullivan. Ce travail s'apparente, dans la forme, au projet de *Danse dans la neige*. En effet, la réalisation de l'album coïncide avec les expérimentations de nature conceptuelle et leur mise en forme au tournant des années 1970 dans le champ des arts visuels. À l'instar d'autres artistes, qui remettent en question la production d'objets comme mode de création, la danseuse et chorégraphe réalise des « promenades », des « actions instantanées » ou des « interventions » qu'elle documente par la photographie. De la *Promenade entre le Musée d'art contemporain et le Musée des beaux-arts de Montréal* (1970), de la *Rencontre avec Apollon archaïque* (1974) ou de la *Fenêtre abandonnée, bloquée et débloquée* (1978), il ne reste que les images réalisées par l'artiste ou par un complice, c'est-à-dire des témoignages cadrés et assemblés sur lesquels l'artiste apparaît ou n'apparaît pas. Des images qui en proposent un récit.

Une association entre la danse automatiste et ces trois actions de nature conceptuelle peut être faite dans la mesure où toutes persistent à travers un ensemble de photographies qui relatent un récit fragmentaire, mais fidèle de la performance. Pourtant, il est erroné de reconnaître le même apport créatif de la danseuse/performeuse au travail photographique de la danse de 1948 et des actions de 1970. L'histoire de production de l'une et des autres n'est pas la même. Différemment de la danse de 1948, les trois performances des années 1970 ont été pensées dans un rapport intrinsèque à l'enregistrement photographique. Françoise Sullivan réalise ces trois actions pour la caméra et conçoit leur diffusion à travers la photographie au moment où elle les crée. La position dans laquelle elle se place en 1948

n'est certainement pas la même, car elle revisite le territoire documentaire de la danse quelques décennies plus tard⁸¹.

Aujourd'hui, une meilleure connaissance des rapports qu'entretiennent la performance et sa documentation, une reconnaissance plus grande de l'œuvre photographique de Maurice Perron et les efforts répétés du photographe et de ses ayants droit pour faire connaître et reconnaître sa contribution au projet de *Danse dans la neige*, tendent à dissiper la confusion entourant l'auctorialité de la performance, des photographies et de l'album. Ce débat montre néanmoins qu'il peut être complexe de départager la part de création des artistes, et dans la performance, et dans sa documentation. Ce partage a des conséquences, et pour la reconnaissance de l'œuvre de l'un et de l'autre, et pour la compréhension de la proposition artistique et pour sa muséification. Les questions demeurent les mêmes : qu'est-ce que je regarde? Un document ou un travail artistique? La photographie ou la danse? Quel est l'objet de musée? Quelle est la performance?

6.2.3 Des tirages autonomes qui enrichissent la face documentaire

Au milieu des années 1990, le Musée du Québec scelle la reconnaissance du travail photographique de Maurice Perron par un projet d'exposition. Le Musée affirme souhaiter dépasser la seule dimension « mémorielle » de l'œuvre de l'artiste. Dans la préface du catalogue qui accompagne l'exposition, John Porteur énonce limpidement les intentions de l'institution qu'il dirige :

[...] En accueillant l'œuvre de Perron dans notre musée d'État, nous souhaitons que soit enfin appréciée à son juste mérite sa contribution très personnelle à notre histoire de la photographie. Les œuvres de Maurice Perron, on les a déjà vues comme illustrations dans des livres, des catalogues et des articles mais trop souvent de façon anonyme, sans que le crédit en soit donné à l'artiste. Elles ont aussi figuré dans de petites expositions au rayonnement limité. Certaines d'entre elles ont bien sûr été associées à des manifestations collectives plus importantes mais celles-ci avaient en règle le défaut de limiter l'appréciation des photographies à leur seule qualité documentaire, à savoir des témoignages sur la vie et l'œuvre des automatistes (Perron, 1998 : 14).

⁸¹ Et pourtant, on peut supposer que Françoise Sullivan danse aussi pour les caméras de Jean-Paul Riopelle et de Maurice Perron. D'une part, il est légitime d'estimer que lorsqu'elle propose le projet de *Danse dans la neige* à ses amis, elle exprime le souhait qu'une trace soit gardée, comme un film avait gardé une trace de sa danse estivale. D'autre part, quand elle exécute la danse, elle le fait certainement avec la conscience d'un processus d'enregistrement en cours. C'est la thèse, que défend Michèle Des Châtelets, qui observe, dans le reportage photographique de Maurice Perron, une interprète qui ne danse pas « au hasard », mais dans un espace et un temps déterminés par « la qualité de la lumière et la longueur de la pellicule » (Des Châtelets, 1984 : 96). En reconnaissant que la danseuse a modulé ses gestes en fonction de l'exercice de documentation, il serait (quasi) légitime d'interroger la participation du photographe à la création de la danse.

L'exposition intitulée *Mémoire objective, mémoire collective. Photographies de Maurice Perron*, s'accompagne de la constitution d'un fonds d'archives et d'œuvres d'art composé de négatifs et de photographies de l'artiste. Le Musée du Québec fait ainsi l'acquisition de 821 pièces, soit 636 négatifs noir et blanc, 4 transparents couleur et 2 épreuves sur papier qui composent un « *fonds documentaire* ». Il acquiert aussi 67 épreuves d'époque, les 16 épreuves qui composent la maquette originale de *Refus global* et 96 épreuves réalisées en 1998 sous la supervision de l'artiste. Ces trois ensembles composent un « *fonds d'œuvres d'art* » qui sont représentés, à la documentation du MNBAQ, par trois dossiers d'œuvres (dossiers d'œuvres Maurice Perron, MNBAQ).

Parmi l'ensemble de ces pièces, sept épreuves d'époque et une photographie tirée de la maquette de *Refus Global* sont des photographies de la danse de Françoise Sullivan tirées dans différents formats. On retrouve également vingt tirages récents de *Danse dans la neige*, réalisés sous la supervision de l'artiste, c'est-à-dire les dix-sept photographies qui correspondent aux dix-sept images connues de la série, auxquelles s'additionnent trois photographies inédites. Selon les fiches descriptives de ces épreuves, elles ont pour date de production : « 1948, tirage 1998 » (dossier d'œuvre Maurice Perron (96 épreuves), MNBAQ). Elles ont en outre un format plus petit que les photographies de l'album de 1977, soit 25,5 cm x 25,5 cm.

Pendant un demi-siècle, les dix-sept photographies rassemblées dans l'album de Françoise Sullivan sont demeurées les seules images associées à la danse. Cinquante années après avoir été prises, d'autres photographies appartenant à la même série sont tirées pour la première fois dans le cadre de la revalorisation du travail artistique du photographe, au Musée du Québec. Ce sont donc trois photographies originales qui s'ajoutent aux dix-sept photographies retenues dans la confection de l'album et qui recomposent la face documentaire de la danse de Françoise Sullivan. Dans un entretien accordé à l'occasion de l'exposition au Musée du Québec qui les présente pour la première fois au public, Maurice Perron confie que son regard sur ces images supplémentaires a changé en cinquante années. En affirmant cette idée, il se réapproprie du même coup la part du projet qui lui revient :

[...] J'ai probablement jugé autrefois que ces images-là ne faisaient pas partie de la série mais je me rends compte aujourd'hui qu'effectivement, on peut très bien les intercaler dans la suite de 17 photos pour en faire 20 je pense. J'avais peut-être une vue limitée de ce que cela pouvait représenter et je considère aujourd'hui que les photos qui avaient été oubliées ont une importance dans la série (Perron, 1998 : 27).



Figure 12 – *Danse dans la neige*. Les trois photographies de Maurice Perron qui ne font pas partie de la série qui compose l'album. Photo : MNBAQ.

Ces trois photographies, tirées sous la supervision de Maurice Perron, n'ont certainement pas un même rapport à la performance. Elles n'ont pas les mêmes dimensions que les dix-sept qui composent l'album de Françoise Sullivan, ni la même année de production. Dans le cadre de la collection muséale, les premières ont une double paternité, alors que les deuxièmes sont essentiellement les pièces de Maurice Perron. En outre, elles n'ont pas la même histoire de diffusion et elles n'ont pas la même valeur symbolique. Pourtant, elles appartiennent vraisemblablement à la face documentaire de la danse de Françoise Sullivan dans la mesure où elles communiquent des informations sur la performance (un pas ou un geste supplémentaire, par exemple).

Pendant un demi-siècle, les dix-sept photographies de la série ont été les seules images de la danse. Elles ont été abondamment diffusées dans le but de témoigner, le plus souvent, de cette performance. Le caractère inédit de l'ensemble, additionné à sa forte diffusion, a certainement favorisé l'intégration de l'un à l'autre. En effet, nous avons vu que ces photographies peuvent être aujourd'hui perçues comme la danse elle-même. L'apparition d'autres documents de facture semblable jusqu'alors inconnus, vient non seulement enrichir la face documentaire de la danse, mais elle vient rappeler que les photographies sont des témoignages. L'enrichissement de la face documentaire, par ces autres documents différents, mais partageant une même origine, a peut-être pour effet de distancier la danse de son prolongement matériel, la mise en perspective des dix-sept photographies avec les inédites, réaffirmant la valeur documentaire des premières.

6.3 Exposer *Danse dans la neige* : un fragment de l'objet de musée

De façon générale, sont exposées sur les cimaises les dix-sept photographies qui composent la série⁸². Il est toutefois envisageable qu'un nombre inférieur de clichés soit montré. Dans l'exposition collective *Le Geste oublié*, présentée au MACM et dans d'autres lieux de diffusion en 1987, c'est cinq photographies qui sont accrochées. Dans l'exposition qui vise à rendre hommage à l'artiste récipiendaire du prix Paul-Émile Borduas déjà mentionnée, c'est plutôt huit photographies qui représentent la danse. Notons en outre que la disposition des images, les unes par rapport aux autres, varie d'une mise en exposition à l'autre, qu'elles composent un ensemble de cinq, huit ou dix-sept photographies. Les images ci-dessous présentent les mises en exposition de *Danse dans la neige* dans *Le Geste oublié* (les cinq photographies du centre) et dans *Françoise Sullivan* au MBAM, ainsi que dans *Femmes artistes. La conquête de l'espace 1900-1965* au MNBAQ.

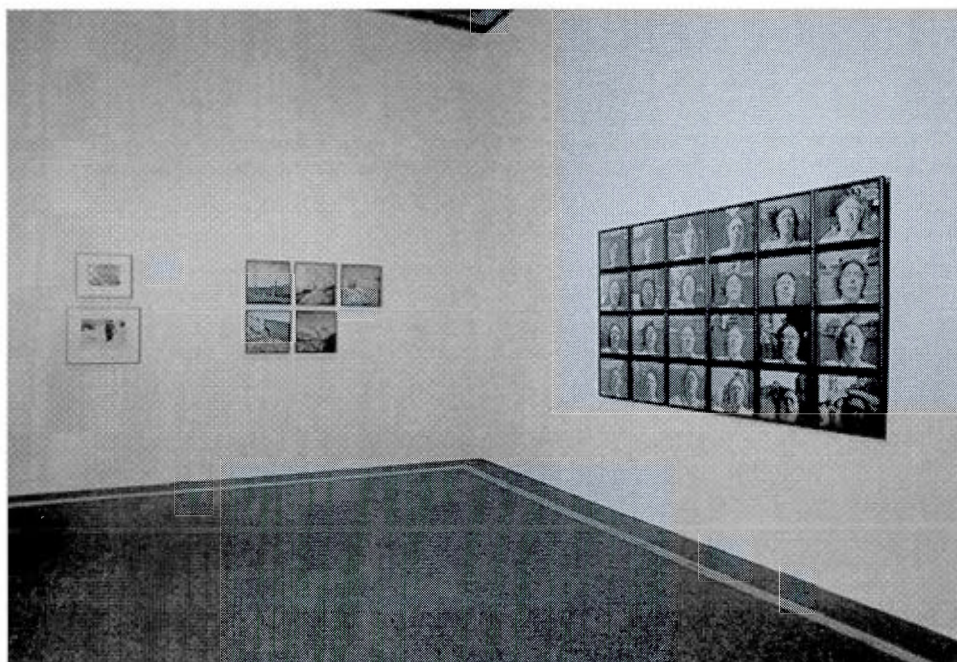


Figure 13 - Exposition *Le Geste oublié*, MACM, 1987. Photo : MACM.

⁸² Nous prenons appui sur le communiqué de l'exposition de Françoise Sullivan au MACM, en décembre 1987 (MACM, 1987), sur les trois premières photographies documentaires reproduites ci-dessous (présentations de salles) et sur deux expositions que nous avons visitées soit *Françoise Sullivan* (au MBAM, en 2003) et *Françoise Sullivan: Inner Force - Winner of the Gershon Iskowitz Prize* (à l'AGO, en 2010).

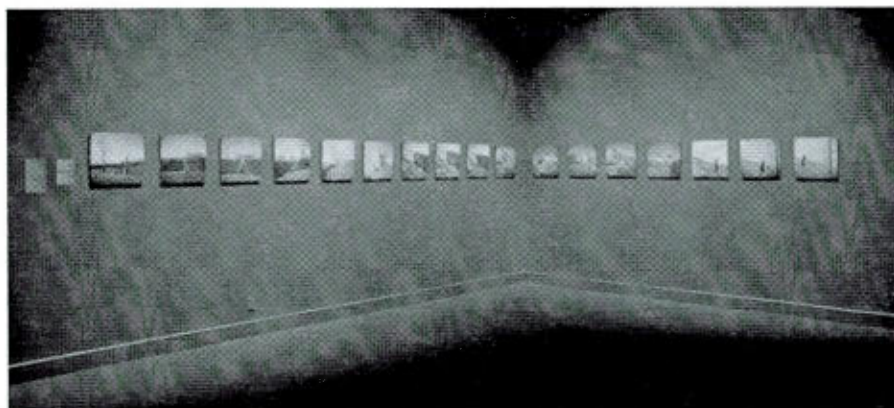


Figure 14 - Exposition *Françoise Sullivan*, MBAM, 2003. Photo : MBAM.

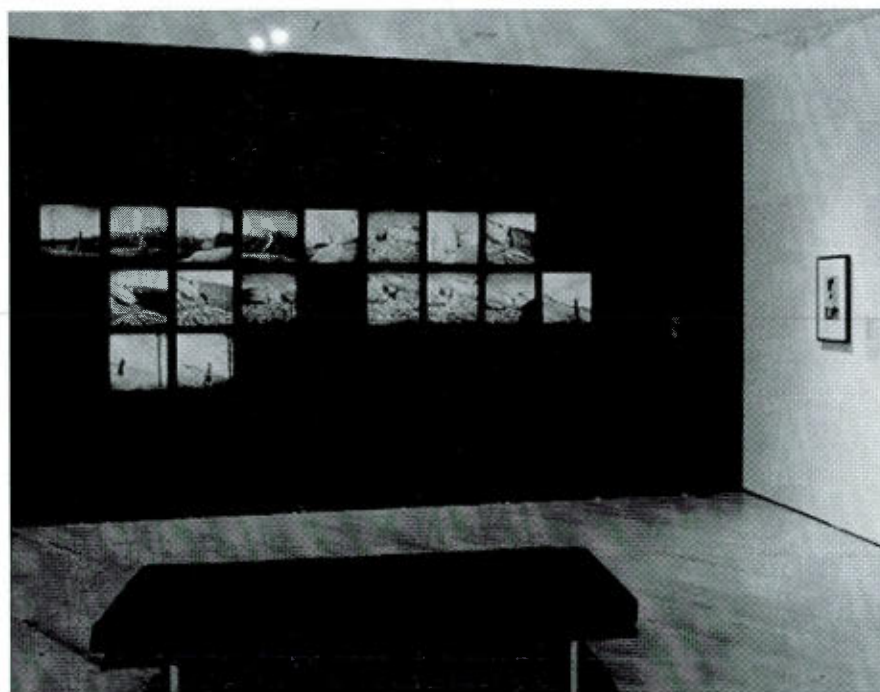


Figure 15 – Exposition *Femmes artistes. La conquête de l'espace, 1900-1965*, MNBAQ, 2009. Photo : MNBAQ, Idra Labrie.

Présenter *Danse dans la neige*, c'est-à-dire évoquer dans l'espace d'exposition la danse de Françoise Sullivan, c'est reproduire les premières mises en exposition des images, avant qu'elles ne soient rassemblées dans un album. Les photographies sont généralement exposées dans des encadrements sans passepartout. La présentation, dépouillée d'un appareil qui souligne la matérialité des supports, exalte le référent. Par ailleurs, la mise en

exposition, par tradition, exige que l'on retire de l'album, la sérigraphie de Jean-Paul Riopelle, les textes et la couverture, pour ne retenir que les photographies que l'on encadre. L'album ne trouve généralement pas en effet sa place dans l'exposition quand il s'agit de présenter la performance. Ainsi, présenter *Danse dans la neige*, c'est exposer un fragment de l'objet de musée. C'est encore une fois privilégier le sujet, mettre au premier plan le référent, en conservant en dehors de l'espace de monstration, le commentaire sur la danse, les textes historiques et critiques, en somme, tout ce qui se rapporte à l'univers documentaire.

Différemment, les photographies qui présentent le travail photographique de Maurice Perron, du moins dans le cadre de la rétrospective au Musée du Québec, ont des passepartouts. Cette mise en exposition classique, qui est aussi celle des autres photographies documentaires de Maurice Perron, met à distance la performance et place au premier plan la qualité de photographie des pièces exposées. L'image qui suit présente la mise en exposition de la danse de Françoise Sullivan, accrochée dans le cadre *Mémoire objective, mémoire collective. Photographies de Maurice Perron*, au Musée du Québec, en 1998. Ce sont bien vingt photographies, et non dix-sept, qui sont exposées. Elles composent la série *Danse dans la neige* du fonds Maurice Perron du MNBAQ, tirée en 1998 sous sa supervision. Les vingt photographies de la série sont au centre de l'image.



Figure 16 – Exposition *Mémoire objective, mémoire collective. Photographies de Maurice Perron*, Musée du Québec, 1998. Photo : MNBAQ, Patrick Altman.

6.3.1 Aucune règle explicite de mise en exposition

Aucun document contenu dans les dossiers d'œuvres du MACM, du MNBAQ ou du MBAM ne guide, ni ne contraint explicitement la mise en exposition de *Danse dans la neige* (dossiers d'œuvres *Danse dans la neige*, MNBAQ, MACM, MBAM). Nous comprenons que les choix entourant la mise en exposition de la pièce sont laissés à la discrétion des conservateurs et des commissaires d'exposition qui les mettent en valeur, comme n'importe quel objet de musée traditionnel. C'est d'ailleurs ce que confirme un conservateur du MBAM qui signe, en 2003, une rétrospective de Françoise Sullivan (entretien conservateur fs). Puisqu'il s'agit d'une pièce fort connue qui a maintes fois été exposée, il est également légitime de croire que ses différentes mises en exposition, caractérisée par l'accrochage simple d'une série d'images sans passepartout, ne sont pas le fruit du hasard, mais bien l'expression des connaissances ou des expériences des professionnels des musées qui auraient déjà vu la pièce exposée et qui en reproduiraient la présentation. Cette hypothèse laisse présager que toutes les informations permettant la juste connaissance des objets de musée ne sont pas nécessairement documentées ou ne sont pas obligatoirement stockées dans leur dossier d'œuvre.

La muséalisation articulée autour d'un document substitut

Bien qu'elle appartienne en toutes lettres à l'histoire de la danse moderne, au Québec et au Canada, *Danse dans la neige* de Françoise Sullivan présente les paramètres consacrés de la performance, au sens où la définit Peggy Pehlan (Pehlan, 1993). *Danse dans la neige* est en effet un événement improvisé et unique, compris comme matériau artistique et présenté dans un contexte spatiotemporel que partagent une artiste et quelques spectateurs. Bien qu'elle soit une proposition plus complexe qu'il n'en paraît au premier regard (la question de l'auctorialité de la danse et de ses prolongements matériels mérite d'être approfondie), nous pouvons affirmer que l'entrée au musée de *Danse dans la neige* répond à une première stratégie de muséalisation. Cette stratégie consiste, pour l'artiste, à produire et à proposer un document substitut de la performance et pour le musée, à acquérir et à exposer ce document substitut. En effet, le travail de conceptualisation de l'album photographique, de sa fabrication et de la définition de son double statut de témoin et de travail artistique, est réalisé en amont de la muséalisation, sous l'autorité de l'artiste. Le musée, de son côté, sélectionne cet objet, le catalogue, le documente, lui octroie, en somme, de manière plus ou moins conventionnelle, un statut muséal.

CHAPITRE SEPT

AUTO PORTRAIT(S) DE GINA PANE

Gina Pane est une artiste française, née de mère autrichienne et de père italien. Elle voit le jour à Biarritz en 1939 et décède à Paris en 1990. Elle est connue comme l'une des figures importantes de l'art corporel en France. Comme le happening ou d'autres approches de la performance qui apparaissent au tournant des années soixante-dix, l'art corporel critique les pratiques de l'art pour l'art et les utilisations esthétisantes de l'objet (Pluchart, 1974a). À la différence du happening cependant, l'art corporel ne constitue pas une manifestation collective, orchestrée autour d'un scénario ouvert et à laquelle prennent part des spectateurs participants. L'art corporel est plutôt le fait d'un artiste qui se met en scène dans une action prédéterminée. Il place le corps au cœur de la création. Ce dernier n'est plus un sujet de représentation, mais bien le matériau de la création, le support sur lequel l'artiste intervient. François Pluchart insiste sur l'importance de ce corps, point de départ d'une approche de création qui se veut politique et « *sociologique* » :

[...] Utiliser un matériel corporel pour créer une œuvre d'art ne signifie pas gesticuler, mimer, théâtraliser, faire des grimaces, accomplir des actions sommaires et banales ou singer la vie. Utiliser son corps pour la révélation d'une œuvre d'art veut dire, au contraire, libérer entièrement la charge d'expressivité de l'individu en allant jusqu'au bout de la tension physique et psychique, jusqu'à l'instant que l'artiste déclenche chez autrui des facultés de révélation et de résistance aux déterminismes (Pluchart, 1974b : 66).

Gina Pane aborde ainsi la création, c'est-à-dire en s'éloignant des modes de l'improvisation et en favorisant une approche fondée davantage sur l'image que sur le verbe (Fleck, 2000 : 39-41). C'est dans cet esprit qu'elle favorise le terme d'« *action* ». Pour Gina Pane, l'action est une forme de langage, et son corps, l'instrument qui lui permet de communiquer (Pane, 1973 : 12). Pour aller à la rencontre du spectateur, l'artiste recourt à la métaphore. Des gestes comme la blessure ou comme l'absorption de liquides et d'aliments, des substances comme le feu, le lait et le sang, des accessoires comme les lames de rasoir et la vitre, constituent la base de son langage symbolique. La condition féminine, les difficultés de la communication, les déterminismes sociaux sont des thèmes qui lui tiennent à cœur.

C'est en 1968, après avoir exploré les possibilités de la peinture, puis la sculpture et de l'installation, que Gina Pane crée ses premières actions. Au départ, elle intervient dans la nature, pour elle-même ou pour quelques amis et témoins. À partir de 1970, elle présente ses actions dans des espaces privés (son atelier personnel ou des appartements d'amis) ou publics (des galeries marchandes ou des musées). Jusqu'en 1979, elle réalise une quarantaine d'actions. À partir de 1980, Gina Pane cesse d'intervenir sur son corps. Le corps comme support et matériau devient alors un corps représenté dans des pièces appelées « *partitions* », à mi-chemin entre la sculpture et l'installation (Centre Pompidou, 2005).

7.1 *Autoportrait(s)* : une action unique et minutieusement préparée

L'action *Autoportrait(s)*, qui fait ici objet de l'analyse, appartient au travail phare de Gina Pane. Elle est présentée le 11 janvier 1973, à la galerie Stadler, à Paris. L'action comporte trois phases, ou trois actes, respectivement titrés « *Mise en condition* », « *Contraction* » et « *Rejet* ». Choisis à l'époque par l'artiste, ces sous-titres évoquent les processus de la création, ou de la procréation, qui dans une perspective plus large, renvoient au thème de la condition féminine (Pane, 2003 : 188).

Durant le premier acte de l'action, l'artiste s'étant sur un lit de métal, le visage vers le plafond. Des bougies allumées, fixées sous le lit, réchauffent son corps pendant plus de vingt minutes. Au moment où elle ne peut plus supporter la chaleur, elle se retire, puis caresse son corps éprouvé. Pendant la deuxième partie, Gina Pane entaille d'abord sa lèvre inférieure et le tour de ses ongles. Puis, dos au public, elle parle pour elle-même, de manière inaudible, dans un micro hors tension. Au même moment, les visages des femmes de l'auditoire, captées par une caméra, apparaissent sur un écran. Enfin, pendant la troisième partie, Gina Pane s'emplit la bouche de lait, se gargarise de manière à mêler le liquide et le sang, puis le recrache, simulant le vomissement. Elle répète plusieurs fois ce geste (Pane et Stephano, 1973; Froment, 1973; Pluchart, 1973; Tronche, 1997).

Julia Hountou décrit brièvement ces trois phases et propose, pour chacune d'elles, une interprétation qui rejoint le commentaire de l'artiste et l'analyse des critiques et historiens de l'art cités plus haut. Elle écrit :

[...] Lors de la première phase, Gina Pane, allongée sur un lit au-dessus de bougies allumées, résiste à la chaleur vive durant vingt-quatre minutes. Elle dénonce ainsi la souffrance endurée par la femme sujette à la domination masculine, tout en essayant de repousser les limites de son corps. Au cours de la seconde phase, dos au public, et face à un mur sur lequel est fixé un micro débranché, l'artiste incise très légèrement l'intérieur de la lèvre inférieure. Selon elle, la blessure

correspond à l'ouverture vers l'autre, la communication la plus directe. Or ici, ayant tourné le dos au public, ses paroles étant inaudibles, l'artiste soulève le problème de la difficulté de communiquer. Enfin, dans la dernière phase, Gina Pane se gargarise avec du lait (nourriture maternelle par excellence) qu'elle recrache ensuite. Par cet acte, elle dénonce la dépendance, l'incapacité à s'assumer qui peuvent persister à l'âge adulte (Hountou, 2000 : 128).

En 1973, Gina Pane a déjà créé quelques actions, mais c'est la première fois qu'elle se commet dans une galerie d'art marchande. Un public est spécialement convié. Trié sur le volet, il se compose principalement de critiques, de conservateurs, d'étudiants et d'amis de l'artiste et des galeristes qui soutiennent l'évènement (Hountou, 2004). *Autoportrait(s)* apparaît donc comme une action moins confidentielle que la danse de Françoise Sullivan. Contrairement à *Hiver*, l'action de Gina Pane est présentée dans un contexte de production et de réception artistiques. Elle s'inscrit en toutes lettres dans le champ des arts visuels de l'époque qui s'ouvre alors à ces pratiques. À l'instar de la danse de Françoise Sullivan, *Autoportrait(s)* est une performance qui connaît une seule présentation.

7.1.1 Enregistrer l'action : une vidéo et les photographies de Françoise Masson

L'action de Gina Pane fait l'objet d'un double enregistrement. En effet, parmi l'ensemble des spectateurs qui assistent à l'action, une vidéaste et une photographe ont la responsabilité d'enregistrer la performance, le 11 janvier 1973. Carole Roussopoulos tourne une vidéo, alors que Françoise Masson fait une série de photographies.

7.1.2 Des photographies choisies et tirées en collaboration avec Françoise Masson

De la même manière que les photographies de Maurice Perron sont publiées, les photographies de Gina Pane sont reproduites dans des revues et dans des catalogues (Pluchart, 1973). Julia Hountou raconte que l'artiste choisit, dans les jours qui suivent la prestation, les photographies qui serviront d'une part, à illustrer l'action dans la presse et dans les catalogues et celles qui, d'autre part, lui permettront de réaliser le ou les « *constat(s)* » de son action. Les premières photographies ne sont pas signées. Les secondes sont retravaillées au laboratoire, tirées en un seul exemplaire, puis autographiées (Hountou, 2000 : 131).

7.1.3 Anticiper le territoire documentaire : des constats d'actions uniques

Alors que la principale extension documentaire de la danse de Françoise Sullivan, que nous appelons le « *substitut* » de la performance, prend la forme d'un album photographique multiple, *Autoportrait(s)* se prolonge plutôt à travers des « *constats photographiques* »

uniques et originaux. Le constat photographique, aussi appelé « *constat d'action* » ou simplement « *constat* », apparaît comme le prolongement matériel des actions de Gina Pane qui tient lieu de la performance dans le monde tangible des objets. Il est élaboré par l'artiste, à partir des photographies documentaires que réalise pendant les prestations, la photographe Françoise Masson. Robert Fleck définit le constat comme une :

[...] « *transposition synthétique* » qui vise à recréer « *la dynamique de l'action sous la forme d'une juxtaposition d'images ou d'éléments hétérogènes de statuts différents (photos documentaires, textes, dessins, gros plans, vues générales, etc.)* » (Fleck, 2000 : 42).

Il a fallu une discussion avec un marchand d'art, l'obtention d'une bourse et peut-être aussi, le travail du temps et de l'histoire de l'art, pour que Françoise Sullivan revisite le territoire documentaire de sa danse et édite un album. Chez Gina Pane, ce retour sur l'action s'accomplit dans les jours qui suivent sa création. Par ailleurs, si le travail documentaire photographique de *Danse dans la neige* est essentiellement celui du photographe Maurice Perron et qu'il n'a pas fait l'objet d'une préparation en amont de la performance, il en va autrement pour le travail documentaire photographique d'*Autoportrait(s)*.

Gina Pane n'improvise pas la performance qu'elle réalise à la galerie Stadler. Elle a en effet l'habitude de scénariser ses actions. Elle produit de nombreux travaux préparatoires. Elle dessine des esquisses. Elle voit également à l'avance les éléments techniques et artistiques de la présentation. Elle imagine un décor et rassemble des accessoires et des costumes. Si Gina Pane ne répète pas ses actions comme le comédien de théâtre répète son texte et ses scènes, elle choisit préalablement les gestes qu'elle compte accomplir et les effets visuels qu'elle cherche à produire. En guise de préparation, elle visualise mentalement le déroulement de l'action (Hountou, 1997 : 65).

Autoportrait(s) n'est donc pas créée de façon spontanée. À partir des études préparatoires, l'artiste discute avec sa photographe de la mise en scène, de l'éclairage, mais également de la documentation de l'action, c'est-à-dire des angles de prises de vue, des cadrages et des compositions à réaliser (Chavanne, 2002). C'est un véritable travail de collaboration qui est engagé entre l'artiste et sa photographe qui apparaît comme une fidèle complice. Les travaux d'Anne Tronche (Tronche, 1997) et de Julia Hountou (Hountou, 1997; 2000; 2004; 2006) soulignent le lien étroit qu'entretiennent l'artiste et sa « *photographe attitrée* » (Hountou, 2000 : 127). Quand Gina Pane se produit à l'étranger, cette dernière l'accompagne afin d'« *éviter toute lecture stéréotypée de l'œuvre et toute perte de contenu* ».

entre l'action et ce qui sera ensuite le "constat" photographique » (Hountou, 2000 : 128). Cette collaboration étroite, basée sur une connaissance mutuelle et sur une estime réciproque, optimise le travail. Pendant l'action, la photographe profite d'une grande liberté de mouvement (Hountou, 2000 : 127-128). Françoise Masson s'approche de l'artiste, gêne parfois même la vision des spectateurs en retrait, ce qui lui permet de réaliser les cadrages attendus. « *Françoise Masson est complètement intégrée à l'action* », écrit Julia Hountou (Hountou, 2000 : 130). Gina Pane défend également cette idée. Dans un entretien réalisé en décembre 1984, elle revient sur sa pratique :

[...] La mise en scène de mon corps devant un public et la mise en scène du photographe se situaient en effet dans le même espace d'action. [...] Françoise Masson qui me photographiait me disait d'ailleurs souvent : Je suis ton pinceau... C'est pourquoi je peux dire que finalement il n'y a pas eu de photographe, tellement la chose était partagée... Ces photographies ne sont donc ni un reste ni un souvenir de l'action, elles participent d'emblée de l'œuvre (Marcadé, 1985 : 24).

À notre connaissance, il existe deux constats photographiques qui présentent *Autoportrait(s)*. Un premier constat est constitué de quatre photographies couleur, assemblées de manière à former un carré de 80,5 cm x 81 cm (avec son cadre). Deux photographies occupent la moitié supérieure. La première, présentée dans une orientation « *paysage* », montre l'artiste allongée sur le lit de métal, au-dessus des bougies allumées. La deuxième, plus petite et ayant une orientation « *portrait* », présente un gros plan de l'artiste, un linge blanc porté à la bouche. Deux autres photographies, de la taille des précédentes, forment la moitié inférieure, mais dans un ordre inversé (d'abord, le portrait, ensuite le paysage). Celle de gauche montre Gina Pane, le visage de profil au-dessus d'un bol : elle crache le lait. Celle de droite présente la nature : un sol enherbé sous un ciel bleu ennuagé. Les trois premières photographies illustrent dans l'ordre, les trois phases de l'action.

Un deuxième constat prend la forme d'un triptyque beaucoup plus imposant. Fait de bois, chacun des trois panneaux mesure 113 cm x 113 cm et présente de manière régulière et ordonnée, douze photographies couleur. Chacune des douzaines raconte une phase de l'action. Les photographies du premier panneau ont une orientation « *paysage* ». Les neuf premières présentent, avec différentes échelles de plan et différents points de vue, l'artiste couchée, au-dessus des bougies, sur le lit de métal. Les trois dernières, qui sont en fait trois juxtapositions de deux photographies plus petites, montrent l'artiste agenouillée qui se ressaisit. Les photographies des deuxième et troisième panneaux ont une orientation « *portrait* ». Les unes montrent l'artiste de profil, en gros plan, le visage contre le mur, le mouchoir entre les doigts. Les autres présentent tantôt l'artiste de profil, un verre de lait à la

bouche ou à la main, tantôt les mains de l'artiste préparant le lait. Gina Pane n'apparaît pas dans les deux dernières images du troisième panneau. On y voit plutôt les accessoires utilisés pendant la dernière partie de l'action comme le bol destiné à recueillir le lait craché, le verre et le contenant de lait. Est jointe, ci-dessous, une photographie de ce deuxième constat.



Figure 17 - *Autoportrait(s) : mise en condition / contraction / rejet*. Photo : Centre Pompidou MNAM-CCI / Dist. RMN-GP, Jacques Faujour.

7.1.4 Un constat qui fait œuvre et qui équivaut à la performance

~~Que le travail documentaire soit préparé en amont de l'action montre que le~~ prolongement matériel de cette dernière est préalablement et minutieusement envisagé. Que la photographie profite d'une grande liberté de mouvement, au point de cacher la vue à des spectateurs venus assister à l'action, amène à croire que ce prolongement matériel anticipé occupe une place importante dans le travail de Gina Pane. L'importance que Gina Pane accorde à la documentation photographique constitue l'argument principal des auteurs qui défendent la valeur artistique du constat. De manière consensuelle, il est considéré comme une œuvre d'art (Fleck, 2000; Hountou, 2000; Tronche, 1997).

Le statut et le rôle, que l'artiste octroie à la photographie, constituent un deuxième argument (Fleck, 2000; Hountou, 2000). Le travail du corps chez Gina Pane n'exclut donc pas celui de la photographie. Au contraire, la photographie s'allie au corps en action pour fonder le projet artistique. Le « corps » et « son support image » constituent les termes d'une « communication non-linguistique », écrit l'artiste au moment où elle présente ses premières actions (Pane, 1973 : 8). Pour Gina Pane, la photographie comme enregistrement de l'action, puis comme support à une communication élargie, constitue un fructueux et incontournable matériau. La photographie, écrit-elle, est :

[...] un objet « sociologique » qui permet de saisir la réalité elle-même; elle peut donc saisir sur le vif cette dialectique par laquelle un comportement devient significatif en devenant communicable à une collectivité (Pane, 1973 : 8).

Enfin, le soin qu'accorde Gina Pane au travail de création accompli en aval de la prestation définit un troisième argument. Le constat fait l'objet d'un travail minutieux. Après l'action, Gina Pane sélectionne les images « *en fonction de critères emblématiques, expressifs et émotionnels, plutôt qu'esthétiques* » (Hountou, 2000 : 130). Elle retouche parfois les cadrages, modifie les couleurs, agrandit les images. Afin de « *neutraliser la multiplicité des indications contradictoires* » (Pane, 1973 : 8) et d'optimiser la communication de son propos à un public éventuel, Gina Pane travaille la séquence plutôt que l'image unique. Le constat photographique n'apparaît donc pas comme simple trace ou enregistrement de l'action. Bien que différents constats soient parfois produits à partir d'une même action, chacun de ceux-ci constitue une pièce unique.

Si le statut artistique du constat n'est pas remis en question, c'est peut-être son autonomie par rapport à l'action qui fait l'objet d'une discussion. Robert Fleck le définit comme une « *image-pensée* » dotée « *d'une véritable autonomie* » (Fleck, 2000 : 42). Anne Tronche le décrit comme un « *objet visuel d'une qualité autonome en regard à l'action enregistrée* » (Tronche, 1997 : 64). En revanche, Julia Hountou fait l'hypothèse que le constat n'est pas une œuvre autonome ou une « *autre* » œuvre. Elle voit plutôt le constat et l'action comme des propositions indissociables :

[...] La performance et le constat final s'imbriquent à tel point qu'on ne sait plus très bien si l'action est conçue selon les contraintes de l'enregistrement visuel, ou bien si les images s'adaptent au scénario de la performance. La finalité que Gina Pane semble assigner à l'action, ce qu'elle désigne comme des « *compositions murales* », ne plaide-t-elle pas plutôt en faveur d'une combinaison des pratiques visant à un unique résultat, au risque de priver l'action d'une autonomie qu'on voudrait peut-être trop lui accorder? (Hountou, 2000, 125).

À notre avis, cette vision est aussi celle de Gina Pane qui présente son travail photographique comme partie prenante de ses actions. Dans un texte qui a pour titre « *La cuisine d'une action* », présenté en 1977 et trois années plus tard dans une version augmentée intitulée « *Travail de l'action* », l'artiste décrit sa pratique comme un ensemble de trois ou quatre phases ou « *contextes* » (Pane, 2003). Si l'action constitue le moment fort de la proposition artistique, la phase préalable de la « *préparation* » (concrétisée par la production de dessins, de notes, de diagrammes) et les phases subséquentes de la « *mise en images* » (production du constat : sélection des photographies, orientation des couleurs

au laboratoire, choix des séquences), puis de l'« *inscription du corps* » participent aussi, mais d'une autre manière, à la « *matérialisation* » de l'œuvre (Pane, 1977; 1980).

7.2 Sélectionner et désigner *Autoportrait(s)* : constituer un ensemble autour du constat

Rappelons que l'action *Autoportrait(s)* de Gina Pane engage la création de deux constats photographiques. Le premier constat, monté sur un seul panneau, appartient au fonds Anne Marchand, amie et bénéficiaire de l'œuvre de Gina Pane, aujourd'hui (2011) en dépôt au FRAC Pays-de-la-Loire. Le deuxième est un triptyque qui appartient à la collection du MNAM. Il a pour titre et pour sous-titre : *Action Autoportrait(s) : mise en condition / contraction / rejet*. Intéressons-nous à l'entrée de ce dernier dans la collection muséale du Centre Pompidou.

C'est en 1999 que le MNAM acquiert le constat de l'action *Autoportrait(s)* composé de trois panneaux. Ce constat constitue un substitut de la performance, certainement le plus estimable document, pour le monde de l'art, qui est issu de l'action de Gina Pane. Mais le musée n'obtient pas que le constat photographique. Cet achat est accompagné d'un don : Anne Marchand offre au musée une série de huit études préparatoires réalisées à l'encre de Chine sur papier. On reconnaît au constat, comme aux huit études, un statut d'œuvre d'art. Le constat comme les esquisses entrent dans la collection permanente (fiche descriptive et dossier d'œuvre *Autoportrait(s)*, MNAM; appendice C et liste des documents : appendice D).

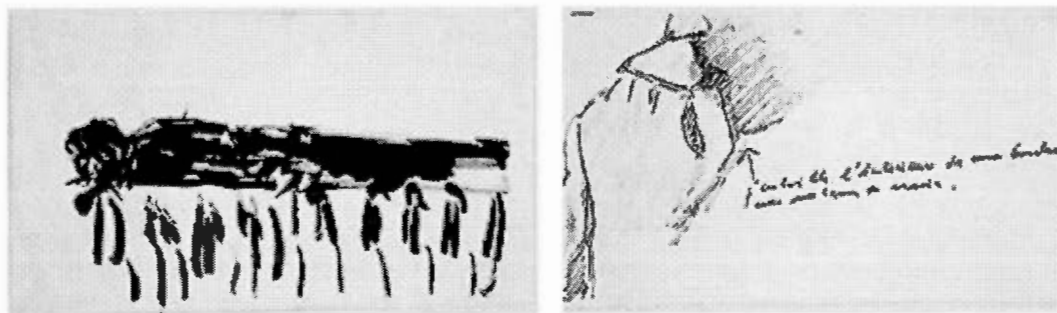


Figure 18 – *Autoportrait(s)*. Deux études préparatoires (13,3 x 24 cm; 7 x 11 cm). Photo : Centre Pompidou MNAM-CCI / Dist. RMN-GP, Philippe Migeat.

À la même occasion, le MNAM obtient, par voie de don, des accessoires que Gina Pane utilise pendant l'action. Il y a, d'une part, le lit de métal et la chemise bleue portée pendant la phase de la « *Mise en condition* ». D'autre part, il y a le micro, la lame de rasoir et le

mouchoir blanc employés durant la phase de la « *Contraction* ». Ces accessoires ne sont pas intégrés à la collection permanente, mais bien à la collection documentaire qui rassemble les objets de valeur qui n'ont pas le statut d'œuvre d'art.

Enfin, le MNAM acquiert un ensemble de quatre pièces associées à l'action, réalisées avant sa présentation. Deux de ces quatre pièces sont des ensembles photographiques : des diptyques montés sur des panneaux de bois rectangulaires. L'un a pour titre : « *Retour aux lieux qui, en 1949, m'ont révélé ma sensibilité artistique : cirque et fête foraine* » (que nous appelons : cirque). Il est composé de deux ensembles de douze photographies couleur. Le deuxième a pour titre : « *Retour aux lieux où j'ai retrouvé les matériaux qui ont été l'élément de langage de ma pratique artistique débutée en 1968 : la Ferme* » (ferme). Il est constitué de deux séries de dix-huit photographies noir et blanc. Une troisième pièce, intitulée « *Les outils de travail de ma pratique artistique terminée en 1965* » (outils), présente des pinceaux enduits de couleurs séchées et des couvercles colorés de pots de peinture. Enfin, une quatrième pièce, intitulée *Sept jours de mon sang menstruel* (cotons), est composée de sept cotons blancs légèrement tâchés de sang.

Ces quatre dernières pièces associées à l'action gagnent les réserves à la fin de l'année 2001 (dossier d'œuvre *Autoportrait(s)*, MNAM)⁸³. Admises au départ dans la collection documentaire à l'instar des accessoires utilisés pendant l'action, ces quatre pièces font l'objet d'une régularisation en janvier 2003. Au terme de recherches entreprises par les professionnels du MNAM et auxquelles participe Anne Marchand, les quatre pièces quittent la collection documentaire et gagnent la collection permanente (entretiens conservatrice gp1, documentaliste gp). Les quatre pièces associées à l'action obtiennent un statut d'œuvre d'art.

7.2.1 Définir un ensemble : prendre appui sur une littérature historique et critique

La régularisation des quatre pièces de Gina Pane, associées à l'action *Autoportrait(s)*, porte sur le statut de ces dernières. Incertain, inconnu ou méconnu au moment de l'acquisition, le statut des quatre pièces est interrogé dans le cadre d'une étude approfondie du travail de Gina Pane menant à une exposition rétrospective tenue au Centre Pompidou en 2005. L'enjeu pour les professionnels du musée est de déterminer ce que sont les deux

⁸³ Dans une lettre du Centre Pompidou, datée du 11 décembre 2001 et adressée à Mme Anne Marchand, il est annoncé que les « *œuvres complémentaires de l'Action de Gina Pane Autoportrait(s) : la mise en condition, la contraction, le rejet, 11 janvier 1973* », sont mises à disposition du musée par Monsieur Rodolphe Stadler, en 2001 (dossier d'œuvre *Autoportrait(s)*, MNAM).

ensembles photographiques (cirque et ferme), l'ensemble des pinceaux et couvercles de couleurs et les cotons. Sont-ils des créations à part entière ou des travaux préparatoires (par exemple)? Et, en quoi sont-ils « associés » à l'action *Autoportrait(s)*?

Le principal argument en faveur de cette redéfinition (et qui explique, au préalable, l'association des quatre pièces à l'action *Autoportrait(s)*) trouve sa source dans l'histoire de la production et de la présentation des pièces. Pour les professionnels du musée, il est légitime d'avancer que Gina Pane ait pensé les quatre pièces en dialogue avec le travail de son action. En effet, au moment où Gina Pane présente l'action *Autoportrait(s)* à la galerie Stadler, les quatre pièces sont exposées dans une salle adjacente. Quelques jours après le 11 janvier 1973, les trois panneaux du constat photographique gagnent également les cimaises de la galerie, de même que les accessoires utilisés pendant l'action. Pour l'artiste, qui présente pour la première fois une action dans une galerie marchande, cet espace d'exposition offre un avantage de taille dans la diffusion de son travail, dans la mesure où il permet d'exhiber les propositions qui préparent l'action, comme celles qui en témoignent, une fois la représentation terminée. Dans un entretien réalisé à l'époque, elle explique :

[...] La galerie est devenue un instrument important de mon expression. Avant, il n'y avait aucun prolongement de mon travail, après une action. Le public a été complètement coupé des témoignages visuels et cette communication visuelle n'était pas possible. À la galerie Stadler, j'ai exposé la partie principale de mes actions, et pour la première fois, le public ordinaire a pu se familiariser avec mon travail (Pane et Stephano, 1973 : 24; notre traduction)⁸⁴.

Des témoignages contemporains de l'action et leur interprétation ultérieure par l'ayant droit de l'artiste et par des historiens de l'art fournissent, aux professionnels du MNAM, les informations utiles à l'identification des pièces et de leur contexte de création et de monstration. Ils formulent du même coup les principaux arguments en faveur de la régularisation des pièces, de la confirmation de leur statut et de la définition de leurs rôles au sein de l'action *Autoportrait(s)*. Par exemple, dans le mémoire de maîtrise de Julia Hountou, dont une copie figure au dossier d'œuvre, les quatre pièces sont décrites et interprétées. Julia Hountou les définit comme des témoignages de « la mémoire » de l'artiste, à la fois regard introspectif sur sa personne et sa pratique et travail préparatoire à l'action à venir (Hountou, 1997 : 66-67). Est également jointe dans le mémoire de maîtrise, une reproduction de la liste des œuvres exposées à la galerie Stadler, document produit par la galerie à

⁸⁴ Texte original : « *The gallery has become an important instrument of my expression. Before, there was no continuation of my work after an action. The public was completely cut-off from the visual testimonies and this a visual communication wasn't possible. At Stadler I exhibited the main body of my actions, and for the first time the ordinary crowd was able to become acquainted with my work* ».

l'occasion de l'exposition, en 1973. Cette liste confirme qu'une « *première salle* », une « *salle noire* » et une « *troisième salle* » présentent une série de « *panneaux* » (le constat d'*Autoportrait(s)* et ceux d'autres actions), les « *cotons menstruels* », les panneaux « *cirque et fête foraine* » et « *campagne* », ainsi que les « *pinceaux et couvercles* » (Houton, 1997 : 85).

Dans le compte rendu de l'action, publié dans *Artitudes International* peu de temps après l'action, François Pluchart décrit également les quatre pièces (cirque, ferme, outils et cotons)⁸⁵. Dans cet article, dont une copie se trouve également au dossier d'œuvre, il les définit comme participant d'une « *rétrospective destinée à souligner le cheminement intellectuel parcouru par l'artiste* » (Pluchart, 1973 : 12). C'est dans ce même ordre d'idées que les décrit la conservatrice du MNAM (en plaçant cependant son point de vue du côté des spectateurs et des éventuels visiteurs du musée), c'est-à-dire en les définissant comme les « *éléments du parcours à effectuer pour les spectateurs de l'action* » (entretien conservatrice gp).

7.2.2 Sceller l'ensemble *Autoportrait(s)* par le catalogage

L'exposition inaugurale à la galerie Stadler du constat photographique apparaît comme une proposition de référence pour le MNAM. Ce dernier s'y appuie pour constituer un ensemble *Autoportrait(s)* avec les éléments dont il dispose. Dans la collection du MNAM, *Autoportrait(s)* de Gina Pane correspond donc à un ensemble de pièces pour la plupart autonomes, mais toutes liées les unes aux autres. Cette acquisition met en évidence une deuxième stratégie de muséalisation de la performance. Si de façon générale, la performance « *entre* » dans le musée par le truchement d'un document substitut, élaboré ou du moins désigné par l'artiste comme celui qui tient lieu de la performance dans le monde des objets tangibles, elle peut également apparaître sous la forme d'un ensemble de documents constitué autour (ou pas) de ce document substitut⁸⁶.

Le travail de catalogage scelle cet ensemble de pièces. Videomuseum dispose d'une fonction qui permet de créer des ensembles. Alors qu'à chacune des pièces de la collection

⁸⁵ Selon Julia Hountou, l'article de François Pluchart est d'abord publié dans *Combat*, le 22 janvier 1973, sous le titre de « *La réponse sanglante de G.P.* », p. 10. L'historienne de l'art rapporte que « *contrairement à ce qu'écrit François Pluchart, les cadres destinés à recevoir tous les dix ans une photographie de la créatrice ne seront présentés que lors de l'exposition consécutive à l'action* » (Hountou, 1997 : 67-68).

⁸⁶ Nous avons répertorié un autre ensemble, dans la collection du FRAC Bretagne, composé du constat de l'action *Little Journey* (1978) et d'un « *ensemble d'éléments liés à la performance* », soit des dessins, des notes et des objets (fiches descriptives *Little Journey*, FRAC Bretagne; appendice B).

correspond un numéro d'inventaire suivant la forme « AM aaaa-n » (« AM » désignant la collection permanente du MNAM, « aaaa » correspondant à l'année de l'entrée dans la collection de la pièce, et « n », au numéro de la pièce), la fonction « ensemble » permet de rassembler sous une même cote « Exxxx-n » (« E » signifiant « ensemble », « xxxx » correspondant au numéro de l'ensemble et « n », au numéro de chacune des pièces), des pièces appartenant à un même projet artistique.

La fonction permet de rassembler des objets selon différents cas de figure. D'une part, les pièces qui constituent un ensemble peuvent être physiquement indissociées. C'est le cas, par exemple, d'une série de dessins réunis dans un même carnet. La fonction « ensemble » permet de cataloguer distinctement chacun des dessins tout en les gardant assemblés comme ils le sont en réalité. Recourir à cette fonction, c'est reconnaître la valeur artistique de l'ensemble comme de chacune des parties. L'album *Danse dans la neige* est catalogué de cette manière dans la base de données Multi MIMSY qui offre une fonction semblable. D'autre part, les pièces peuvent être physiquement dissociées. C'est le cas des pièces issues de l'action *Autoportrait(s)* de Gina Pane que les professionnels du MNAM considèrent comme associées à un même projet artistique. De la même façon, recourir à cette fonction, c'est reconnaître la valeur artistique de chacune des parties, mais aussi de l'ensemble.

Le tableau ci-dessous présente la liste des pièces issues de (ou associées à) l'action *Autoportrait(s)*. Toutes les informations proviennent de la base de données de Videomuseum, à l'exception de certains anciens numéros d'inventaire inscrits ici entre crochets et apparaissant sur les fiches descriptives d'éditions précédentes conservées au dossier d'œuvre (dossier d'œuvre *Autoportrait(s)*, MNAM). L'ensemble a pour intitulé le titre et les sous-titres du constat photographique, soit *Autoportrait(s) : mise en condition / contraction / rejet*.

Tableau 19 - Ensemble *Autoportrait(s) : mise en condition / contraction / rejet* : E-2030⁸⁷

TITRE	DESCRIPTION	MATÉRIAUX	N° D'INVENTAIRE
<i>Autoportrait(s) : mise en condition / contraction / rejet</i>	Constat de l'action réalisée à la Galerie Stadler	Trois ensembles de douze photographies couleur, collées sur 3 panneaux de bois, retraçant les 3 phases de l'action sur le thème de la condition féminine.	AM 1999-8
<i>Autoportrait(s)</i>	Étude préparatoire à l'action	Encre de Chine et report de papier carbone sur papier.	AM 1999-164(1)
<i>Autoportrait(s)</i>	Étude préparatoire à l'action	Encre de Chine et sur papier.	AM 1999-164(2)
<i>Autoportrait(s)</i>	Étude préparatoire à l'action	Encre de Chine et crayons de couleur sur papier.	AM 1999-164(3)
<i>Autoportrait(s)</i>	Étude préparatoire à l'action	Encre de Chine et sur papier.	AM 1999-164(4)
<i>Autoportrait(s)</i>	Étude préparatoire à l'action	Encre de Chine et sur papier.	AM 1999-164(5)
<i>Autoportrait(s)</i>	Étude préparatoire à l'action	Encre de Chine et crayons de couleur sur papier.	AM 1999-164(6)
<i>Autoportrait(s)</i>	Étude préparatoire à l'action	Encre de Chine et crayons de couleur sur papier.	AM 1999-164(7)
<i>Autoportrait(s)</i>	Étude préparatoire à l'action	Encre de Chine et crayons de couleur sur papier.	AM 1999-164(8)
<i>Retour aux lieux qui, en 1949, m'ont révélé ma sensibilité artistique : cirque et fête foraine</i>		2 ensembles de 12 photographies couleur fixées sur 2 panneaux de bois (12 photographies par panneau). Photographie couleur, bois.	AM 2003-589 [DOCAP 1999-8 (4)]
<i>Une semaine de mon sang menstruel</i>		7 cotons contenus dans une boîte en plexiglas. Sang séché, coton, plexiglas.	AM 2003-590 [DOCAP 1999-8 (5)]
<i>Les outils de travail de ma pratique artistique terminée en 1965</i>		Une planche avec 28 pinceaux et une planche avec 23 couvercles enduits de peinture. Une protection en plastique transparent agrafée sur le bois a été réalisée par la galerie ultérieurement. Bois, plastique.	AM 2003-591(1-2) [DOCAP 1999-8 (6)]
<i>Retour aux lieux, où j'ai trouvé les matériaux qui ont été l'élément de langage de ma pratique artistique débutée en 1968 : la Ferme</i>		2 ensembles de 18 photographies fixées sur 2 panneaux de bois. Photographies noir et blanc.	AM 2003-592(1-2) [DOCAP 1999-8 (7)]
<i>Autoportrait(s)</i>	Objet utilisé pendant l'action	Lit métallique sur lequel l'action a été réalisée.	DOCAP 1999-8(1)
<i>Autoportrait(s)</i>	Objets utilisés pendant l'action	Micro, lame de rasoir, mouchoir.	DOCAP 1999-8(2)
<i>Autoportrait(s)</i>	Objet utilisé pendant l'action	Chemise.	DOCAP 1999-8(3)

Ajoutons enfin qu'une vidéo, issue de l'action, mais qui ne compose pas l'ensemble, fait également partie des collections du MNAM. En fait, la vidéo appartient déjà aux collections

⁸⁷ La base de saisies GColl attribue un numéro aux pièces regroupées, mais ce numéro n'apparaît pas dans la version en ligne de Videomuseum. Le logiciel de consultation des bases de données Navigart attribue également un numéro de type E-xxxx à un ensemble de pièces. Ce numéro n'est toutefois pas associé indubitablement à l'ensemble comme le sont les numéros d'inventaire. Navigart recalcule les numéros d'ensemble chaque fois que des modifications sont apportées dans la base de saisies GColl. Des ensembles ajoutés, retirés ou modifiés peuvent ainsi faire varier les numéros d'ensemble des pièces consultées en ligne par le site Videomuseum. En date du 1^{er} août 2011, est attribué à l'ensemble *Autoportrait(s)*, le numéro E-2030.

au moment où le constat est acheté. Un contrat de restauration conservé au dossier d'œuvre nous apprend qu'en 1996, le MNAM s'engage à restaurer dix bandes vidéo présentant dix actions de Gina Pane, réalisées entre 1971 et 1975, dont cet enregistrement d'*Autoportrait(s)* (fiche descriptive et dossier d'œuvre *Autoportrait(s)* (vidéo), MNAM ; appendice C et liste des documents : appendice D). En échange, le MNAM obtient les droits de représentation publique et privée des vidéos. La vidéo d'*Autoportrait(s)* est inscrite à l'inventaire du secteur « cinéma » de la collection permanente du MNAM, en 2003. Bien qu'elle soit enregistrée dans la collection comme œuvre à part entière, la vidéo est considérée, par les professionnels du MNAM, comme un document. C'est ce que défendent la conservatrice et la documentaliste (entretiens conservatrice gp2, documentaliste gp). Leur principal argument est fondé sur une interprétation du discours de l'artiste. Gina Pane valorise en effet moins le travail documentaire vidéo que celui de la photographie qu'elle considère aussi comme véritable matériau artistique (Hounton, 2000).

Tableau 20 – *Autoportrait(s)* (vidéo)

TITRE	DESCRIPTION	MATÉRIAUX	N° D'INVENTAIRE
<i>Autoportrait(s)</i>	Vidéo	Betacam SP, noir et blanc, sonore, durée : 45 min 53 sec.	AM 2003-F35

7.2.3 L'ensemble : une stratégie pour témoigner de l'action de multiples points de vue

Nous avons affirmé la qualité de substitut du constat photographique de même que nous avons énoncé son indépendance à l'égard des autres objets issus ou associés à la même action. Dans d'autres collections muséales, le constat est généralement le seul objet qui tient lieu des actions de Gina Pane⁸⁸. Constituer un ensemble, comme le propose le MNAM avec *Autoportrait(s)*, apparaît comme un moyen, voire comme une stratégie, pour représenter l'action de Gina Pane avec une plus grande acuité. En effet, l'ensemble met en relation des points de vue plus variés sur l'action et propose différents types de rapports à la performance. *Autoportrait(s)* rassemble des enregistrements, des études préparatoires, des reliques et des productions périphériques. Discutons brièvement de ces différents rapports à la performance.

⁸⁸ Trois constats différents et une vidéo de la même action *Nourriture / Actualités Télévisées / Feu* (1971) se trouvent, par exemple, dans au moins quatre collections en France, sans autres éléments liés à l'action. Ces collections sont respectivement : le FRAC Aquitaine, le FNAC, le MAC (Marseille) et le MNAM.

7.2.3.1 Des enregistrements photographiques

La photographie, au regard de la performance, constitue une incontournable représentante, car elle offre une persistance au geste éphémère inscrit dans un contexte spatiotemporel singulier. Cette « *photographie-document* », par opposition à la « *photographie-expression* », est généralement perçue comme un témoignage objectif d'une chose sensible, dont la trace a été enregistrée et l'apparence, fidèlement fixée sur un support, écrit André Rouillé. Il résume :

[...] Cette métaphysique de la représentation, qui se fonde autant sur les capacités analogiques du système optique que sur la logique d'empreinte du dispositif chimique, aboutit à une éthique de l'exactitude et à une esthétique de la transparence (Rouillé, 2005 : 73).

Ce « *vrai photographique* » repose ainsi sur les techniques de la photographie de l'enregistrement et de l'empreinte et sur les « *formes du vrai* » associées à l'image comme la netteté (Rouillé, 2005 : 72; 102). Le « *vrai photographique* » se défend également en vertu de croyances modernes comme celle qui affirme que la vérité croît à mesure que la participation de l'homme diminue dans la fabrication de l'image. La mécanisation de son dispositif, qui garantit les capacités analogiques du système, est vue comme un « *embrayeur d'exactitude* » (Rouillé, 2005 : 75-76).

Il est aujourd'hui largement accepté que la photographie, quelle qu'elle soit, n'est jamais un prélèvement du réel, comme pouvait le prétendre Henri Cartier-Bresson, pas plus qu'elle n'offre un rapport direct avec les choses qu'elle représente (Rouillé, 2005 : 93). Par ailleurs, nous savons que Gina Pane sélectionne un certain nombre de clichés parmi l'ensemble que réalise Françoise Masson. Nous savons aussi qu'elle retouche les images, redéfinit leurs cadrages et organise des séquences de manière à raconter un récit parmi d'autres possibles. Toutes ces manœuvres tendent à faire glisser le constat photographique du côté de la « *photographie-expression* ». Pourtant, le médium photographique, dont Gina Pane a la plus haute estime, sert de matière première à la confection des constats, parce qu'il a une fonction documentaire. À l'instar de la série photographique de *Danse dans la neige*, nous pouvons supposer que le constat photographique d'*Autoportrait(s)* vise à présenter un récit chronologique et représentatif de la performance.

7.2.3.2 Des études préparatoires

Selon le dictionnaire des *Techniques de l'art* de Jean Rudel, le croquis et l'esquisse ont en commun de préparer un projet d'expression. Si le premier vise à jeter sur papier les

« premières pensées » relatives à la création d'une œuvre d'art, la deuxième cherche à établir « la place des éléments constitutifs fondamentaux » d'une pièce à venir (Rudel, 2003 : 118). Le travail préparatoire et surtout l'esquisse se sont peu à peu imposés comme « la relation la plus intime avec une "pensée plastique" liée au sujet ou au thème proposés » (Rudel, 2003 : 118). Ainsi, si les études préparatoires aident l'artiste à déterminer les paramètres de la pièce à venir, ils s'inscrivent, pour les historiens de l'art, les institutions et les amateurs, dans l'exercice d'appréciation et d'interprétation de leurs œuvres. Rassemblées autour du constat photographique compris comme pièce maîtresse de la proposition de Gina Pane, les études préparatoires permettent de déplacer le regard en amont de la réalisation de l'action. Elles offrent un point de vue sur la gestation du projet.

7.2.3.3 Des reliques

Les reliques sont généralement comprises comme des objets sacrés qui ont le pouvoir de guérir et de protéger ceux qui les conservent. Krzysztof Pomian les décrit comme « des objets qui sont censés avoir été en contact par un dieu ou un héros » ou comme des « vestiges de quelque grand événement du passé mythique ou simplement lointain » (Pomian, 1987 : 26). Quelle que soit leur nature, les reliques gardent toujours en elles la « grâce » dont est investi le saint, le héros ou l'artiste au moment où il les touche. Autour du constat photographique d'*Autoportrait(s)*, sont ainsi réunies des « reliques » de l'action qui, dans le contexte de la collection d'art, traduisent une présence singulière du geste de l'artiste⁸⁹. À l'instar des reliques sacrées, il est permis de croire que les accessoires, la chemise et la pièce de mobilier, qu'utilise Gina Pane dans le cadre de son action, obtiennent cette aura particulière réservée aux objets qui appartiennent à l'histoire de la performance, d'autant plus qu'*Autoportrait(s)* est l'une des actions les plus connues de Gina Pane, aujourd'hui élevée au rang des performances mythiques⁹⁰.

⁸⁹ « Reliques » est le terme qu'emploie la conservatrice du MNAM pour désigner les objets utilisés pendant l'action (entretien conservatrice gp2). C'est également le terme qu'utilisent la documentaliste et l'attachée de conservation, respectivement responsables de la documentation de la pièce et de sa mise en exposition en 2009, à l'occasion de la manifestation *elles@centrepompidou* (entretiens conservatrice gp1, documentaliste gp).

⁹⁰ Notons à l'appui que la première partie d'*Autoportrait(s)*, sous-titrée « mise en condition », fait partie des sept performances célèbres qu'interprète Marina Abramović, devant un public et des caméras (vidéo et photo), en novembre 2005, au Solomon R. Guggenheim Museum à New York. Parmi les autres performances reprises, on retrouve notamment *Body Pressure* de Bruce Nauman, *Seedbed* de Vito Acconci, *Action pants : Genital Panic* de Valie Export, *How to Explain Pictures to a Dead Hare* de Joseph Beuys. [en ligne] <http://pastexhibitions.guggenheim.org/abramovic/>.

7.2.3.4 Des productions périphériques

Enfin, les cotons, les outils et les deux diptyques photographiques constituent ce que nous appelons simplement des « *productions périphériques* ». Celles-ci sont produites par l'artiste ou sous son autorité. Elles appartiennent à la périphérie de la performance, mais elles ne constituent pas son substitut. Ces productions ne sont pas inscrites directement dans la préparation de l'action comme le sont les esquisses, les croquis ou les études, ni dans l'action elle-même comme le sont les reliques. Elles appartiennent à la performance d'une autre manière. Dans le cas d'*Autoportrait(s)*, ces productions partagent avec les études préparatoires un territoire exploratoire du travail artistique à venir. Elles apparaissent cependant plus formellement éloignées de l'action et pourtant, globalement plus élaborées que les études. Mises en perspective avec d'autres sources, ces productions périphériques peuvent renseigner sur le contexte de la création de la performance, sur les intentions de l'artiste, sur la nature de ses recherches, sur les thèmes abordés.

7.3 Exposer *Autoportrait(s)* : un ensemble documentaire

Depuis l'entrée du constat photographique dans la collection du MNAM, *Autoportrait(s)* de Gina Pane est exposé à trois reprises dans les salles du Centre Pompidou. À l'instar de *Danse dans la neige*, *Autoportrait(s)* autorise différentes mises en exposition. Selon la fiche descriptive de la pièce, la première présentation a lieu du 5 mars 2001 au 5 mars 2002, dans le cadre d'un accrochage des collections permanentes (fiche descriptive *Autoportrait(s)*, MNAM). Toujours selon la fiche descriptive, les trois panneaux du constat auraient été accrochés sans l'accompagnement des autres pièces de l'ensemble.

La deuxième présentation d'*Autoportrait(s)* a lieu du 16 février au 16 mai 2005, à l'occasion d'une rétrospective de l'artiste intitulée *Gina Pane : terre-artiste-ciel*. L'exposition, tenue au Centre Pompidou, consacre une salle à *Autoportrait(s)*. Les trois panneaux du constat photographique trouvent une place côte à côte sur une cimaise, présentant ainsi dans l'ordre, de gauche à droite, les trois phases de l'action. Sur un mur adjacent à droite, sont présentés les objets utilisés pendant l'action. D'abord le micro, les mouchoirs, la lame de rasoir et la chemise de l'artiste, déposés sur un socle au sol et placés sous une vitre protectrice. Puis, le lit de métal directement placé au sol. En alternance avec le premier groupe d'accessoires et le lit, émergent du mur trois colonnes rectangulaires qui contiennent, à la hauteur du regard, trois écrans qui diffusent trois extraits de la vidéo *Autoportrait(s)*. L'écran de droite présente la première phase de l'action, celui du milieu, la deuxième et celui

de gauche, la troisième. Nous supposons que l'ordre de présentation est déterminé en fonction de l'entrée des visiteurs dans la salle, située du côté de la vidéo de droite. Le fractionnement de la vidéo en trois parties permet au visiteur de distinguer clairement les trois phases qui sont d'ailleurs identifiées par un cartel.

Sur deux autres murs adjacents, sont exposés les travaux antérieurs. D'abord, les deux ensembles photographiques (cirque et ferme) et les cotons. Puis, sur la cimaise attenante, les outils de travail : à gauche, les pinceaux, et à droite, les couvercles de couleurs. Aussi, dans une même vitrine, sont exhibées, à plat et sans encadrement, les études préparatoires⁹¹. Enfin, sont accrochées sur la cimaise, au-dessus de la vitrine des objets utilisés pendant l'action, trois pages du troisième numéro de la revue *Artitudes International*, publié en février et mars 1973. Ces trois pages présentent une image de l'artiste agenouillée qui entreprend la troisième phase de l'action, ainsi qu'un éditorial accompagné d'une photographie des objets utilisés. L'éditorial rapporte un épisode de vandalisme commis dans les jours qui suivent la présentation de l'action. On y raconte que des étudiants en architecture auraient volé, lors d'une visite à la galerie Stadler, deux mouchoirs maculés de sang, la lame de rasoir et le micro. À la demande de l'artiste, le micro et la lame de rasoir lui auraient été rendus ainsi que deux mouchoirs neufs⁹².

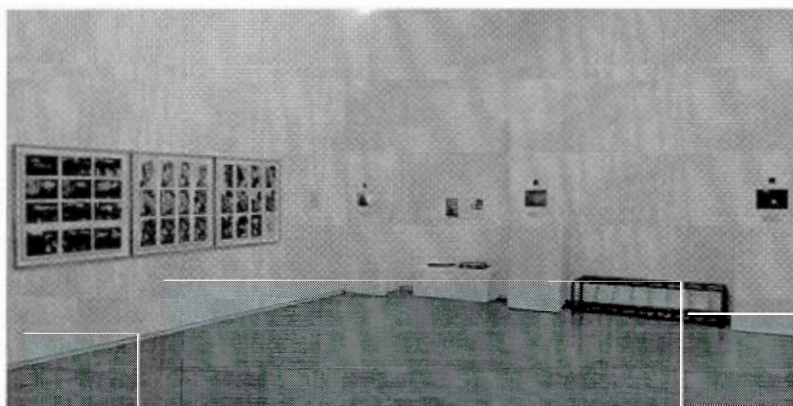


Figure 19 – Exposition *Gina Pane : terre-artiste-ciel*, Centre Pompidou, 2005. Fragment de l'ensemble *Autoportrait(s)* : constat, vidéo (sur trois écrans), objets utilisés pendant l'action, pages d'*Artitudes International*. Photo : Centre Pompidou, MNAM.

⁹¹ Les documents photographiques de la mise en exposition ne permettent pas de déterminer où est située la vitrine par rapport aux autres pièces. Par ailleurs, un document photographique indique que sept études préparatoires sont rassemblées dans la vitrine, alors que la fiche descriptive de l'ensemble (édition 2011) indique que les huit études ont été exposées à cette occasion.

⁹² Les mouchoirs ne seraient donc pas les originaux, utilisés pendant l'action, mais ils demeurent ceux qui sont exposés à la galerie Stadler en 1973, en remplacement des mouchoirs volés. Ils appartiennent donc nécessairement à l'histoire de l'action.

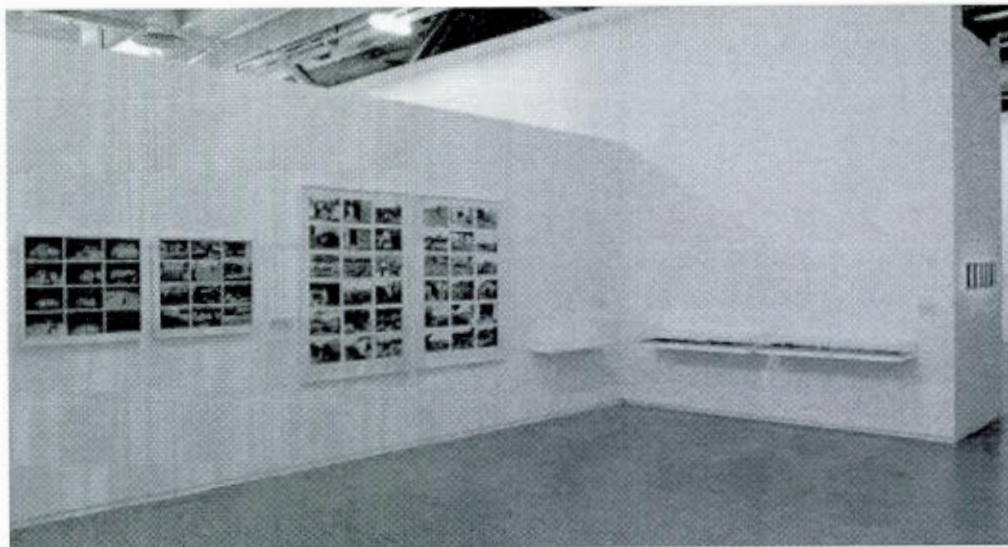


Figure 20 - Exposition *Gina Pane : terre-artiste-ciel*, Centre Pompidou, 2005. Fragment de l'ensemble *Autoportrait(s)* : ensembles photographiques (cirque et ferme), cotons, outils (pinceaux et couvercles). Photo : Centre Pompidou, MNAM.

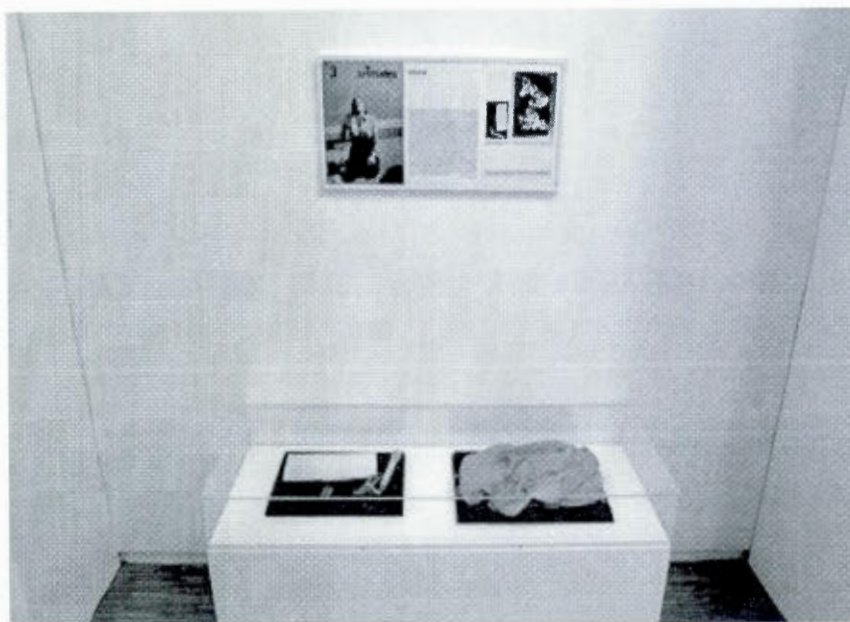


Figure 21 - Exposition *Gina Pane : terre-artiste-ciel*, Centre Pompidou, 2005. Fragment de l'ensemble *Autoportrait(s)* : objets utilisés pendant l'action (lame de rasoir, mouchoir, micro, chemise), pages d'*Artitudes International*. Photo : Centre Pompidou, MNAM.

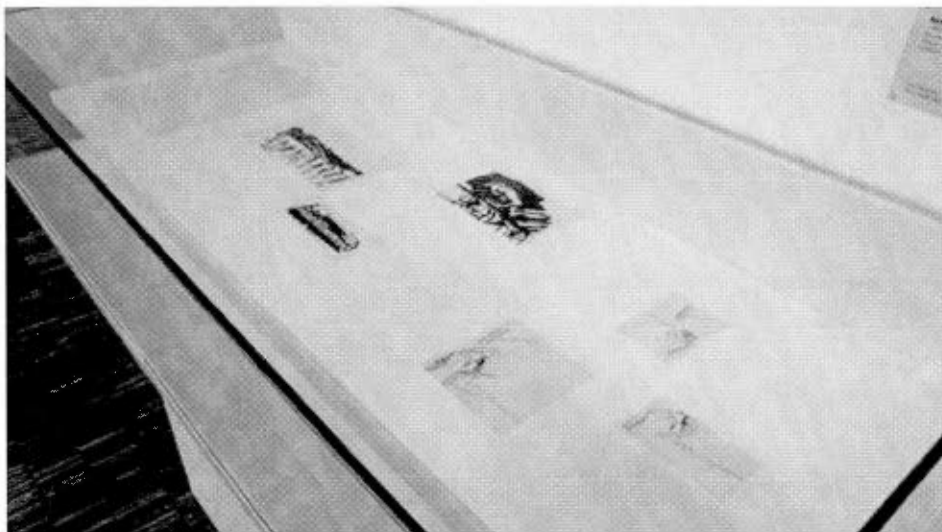


Figure 22 - Exposition *Gina Pane : terre-artiste-ciel*, Centre Pompidou, 2005. Fragment de l'ensemble *Autoportrait(s) : études préparatoires*. Photo : Centre Pompidou, MNAM.

Enfin, la troisième présentation a lieu dans le cadre d'un déploiement des collections du MNAM consacré aux femmes artistes, tenu du 27 mai 2009 au 28 février 2011 et nommé *elles@centrepompidou*. L'exposition (que nous avons visitée) présente *Autoportrait(s)* dans une salle intitulée « *Autobiographies* ». Contrairement à l'exposition précédente où une salle entière était consacrée à l'ensemble, celle-ci réunit les pièces d'autres artistes. Les œuvres de Sophie Calle, de Tania Mouraud et de Friedl Kubelka Bondy occupent les cimaises de la salle. Au centre, quatre modules, qui présentent en face à face un écran et un siège, diffusent en boucle quatre vidéos de Lynda Benglis, Nathalie Melikian, Sadie Benning et Marina Abramović.

Les pièces issues de l'action *Autoportrait(s)* occupent l'espace de deux murs adjacents. Sur l'une des cimaises, on retrouve les trois panneaux du constat photographique. À droite du constat, sont déposés au sol, les cinq objets que Gina Pane utilise pendant l'action. La disposition des reliques ne diffère pas de celle de l'exposition précédente, à une exception près : le lit et la vitrine se trouvent dans un ordre inversé par rapport au constat. Sur cette même cimaise, à gauche du constat, sont accrochées trois études préparatoires rassemblées dans un même encadrement. Sur l'autre cimaise, on découvre les quatre travaux antérieurs à l'action. L'ensemble des cotons est placé en retrait, à la jonction des deux cimaises. Sur la première sont accrochés les outils de travail (outils) et, au-dessus, un premier ensemble photographique (cirque). Le deuxième (ferme) est plus à droite.



Figure 23 – Exposition *elles@centrepompidou*, Centre Pompidou, 2009. Fragment de l'ensemble *Autoportrait(s)* : trois études, constat, objets utilisés pendant l'action. Photo : Amélie Giguère.

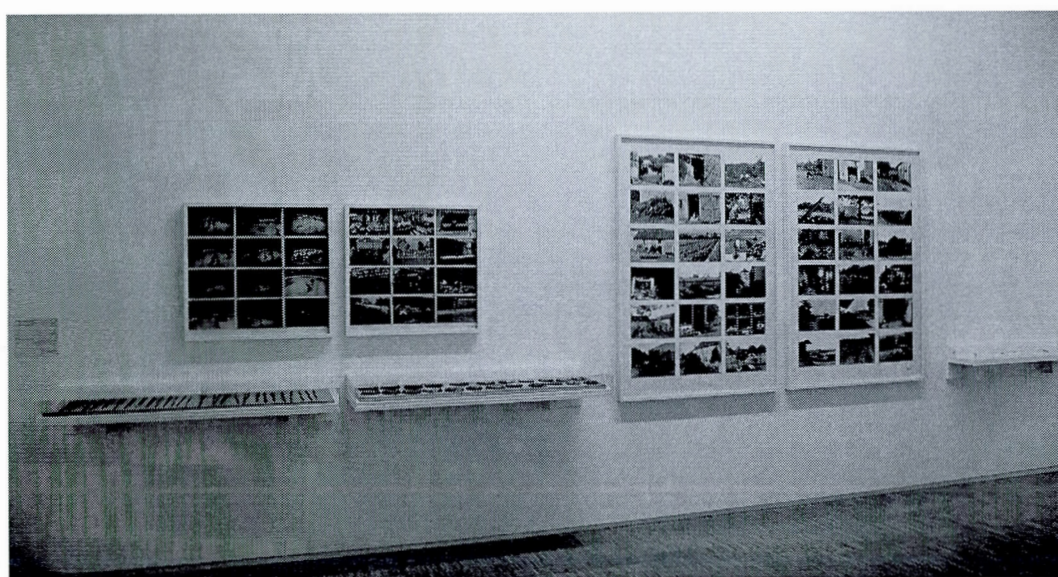


Figure 24 - Exposition *elles@centrepompidou*, Centre Pompidou, 2009. Fragment de l'ensemble *Autoportrait(s)* : outils (pinceaux et couvercles), ensembles photographiques (cirque et ferme), cotons. Photo : Amélie Giguère.

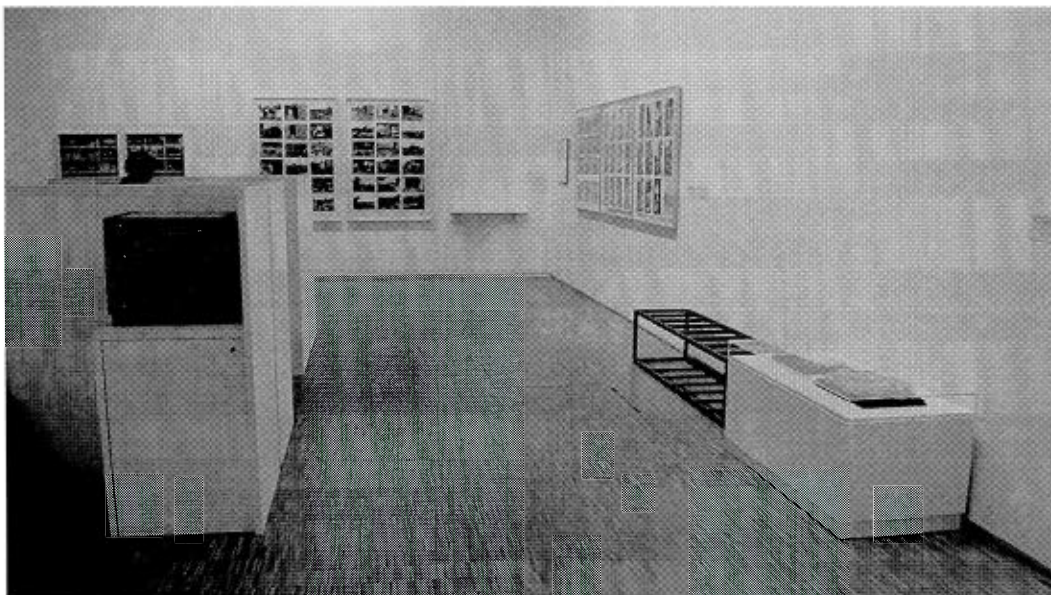


Figure 25 - Exposition *elles@centrepompidou*, Centre Pompidou, 2009. Fragment de l'ensemble *Autoportrait(s)* : ensembles photographiques, cotons, études préparatoires, constat, objets utilisés pendant l'action. Photo : Amélie Giguère.

Rappelons que l'exposition inaugurale, à la galerie Stadler en janvier et en février 1973, du constat photographique, des objets utilisés pendant l'action et des pièces associées, constitue la présentation du travail de Gina Pane sur laquelle le MNAM s'appuie pour justifier la constitution d'un ensemble. Cette exposition inaugurale se trouve évoquée à travers l'exposition contemporaine. Il s'agit en effet d'une évocation, car ni la disposition dans l'espace des objets, ni la présentation en vitrine ou sur socle, ni même la composition de l'ensemble ne sont les mêmes à la galerie Stadler. Il s'agit par ailleurs d'une évocation implicite, car aucune information dans l'espace d'exposition contemporaine, à notre connaissance, n'évoque la tenue de cette manifestation inaugurale ou s'y réfère.

7.3.1 Constituer une unité documentaire pour donner accès à l'action

Nous postulons, suivant la proposition de Jean Davallon, que l'exposition est un geste intentionnel accompli par un concepteur qui vise à être décodé par un visiteur. Jean Davallon parle d'une « *intentionnalité communicationnelle* » (Davallon, 1999 : 11). Du point de vue du concepteur, il y a donc une intention qui oriente et nourrit la production d'un texte de l'exposition. Et ce texte de l'exposition est soumis à une « *activité d'interprétation* » qu'accomplit le visiteur (Davallon, 1999, 157-194; 2006 : 117). Nous suggérons, comme le propose Jean Davallon, d'adopter la position du visiteur spécialiste pour comprendre

comment la mise en exposition d'*Autoportrait(s)* consolide la fonction documentaire du constat et des autres objets pour donner un accès à l'action⁹³.

Bien que la vidéo et les trois pages de la revue *Artitudes International* ne fassent pas partie de l'ensemble *Autoportrait(s)*, il compose avec les éléments de l'ensemble, dans l'exposition *Gina Pane : terre-artiste-ciel*, un tout cohérent. L'exposition de ce tout, en 2005, et l'exposition de l'ensemble, en 2009, ne déterminent pas des « *installations* » à proprement parler, mais bien des « *unités* » d'exposition. Si le premier terme désigne des œuvres composites dont l'organisation interne des éléments constitutifs relève de choix artistiques, c'est-à-dire sciemment déterminés par l'artiste, le deuxième renvoie plutôt à des accrochages circonstanciés de plusieurs éléments généralement opérés par un commissaire.

Suivant la logique de l'emboîtement des espaces que propose Soumaya Gharsallah, l'unité est une section de l'espace expositionnel à la fois physique et thématique. L'unité, écrit-elle, « *constitue un syntagme ayant un sens bien déterminé* » qui peut prendre des « *configurations diverses regroupant des ensembles d'œuvres rassemblés selon une typologie bien précise* » (Gharsallah, 2008 : 51). L'unité contient ainsi des « *éléments* » (objets isolés) qui peuvent être rassemblés en « *sous-unités* », c'est-à-dire regroupés à l'intérieur d'un même support spatial (une vitrine ou un socle, par exemple). Plus largement, le regroupement d'unités forme une « *séquence* ». La séquence correspond au déploiement d'un thème principal dans une ou plusieurs salles du musée (Gharsallah, 2008 : 51-52).

Nous remarquons que dans les deux présentations d'*Autoportrait(s)* au Centre Pompidou, en 2005 et en 2009, le découpage des unités se fait principalement suivant des procédés complémentaires plus ou moins opérants. Premièrement, le rappel iconographique constitue un procédé ou une qualité de l'ensemble qu'exploitent le musée et le visiteur pour respectivement affirmer ou repérer une unité d'exposition. Le constat, les reliques, les études préparatoires, de même que la vidéo et l'extrait de presse présentent tous l'artiste en action, ses vêtements ou les accessoires qu'elle utilise pendant la performance. Le rappel iconographique apparaît cependant partiellement efficient. En effet, les pinceaux, les couvercles, les cotons et les ensembles photographiques ne réfèrent pas directement à l'action. Pour un visiteur non informé, il n'est pas aisé de mettre ces dernières pièces en relation avec le constat, les études ou les reliques.

⁹³ Il ne s'agit pas de procéder à une analyse détaillée, mais d'énoncer quelques observations à partir d'une documentation partielle de la première exposition et de la visite de la deuxième.

Deuxièmement, la désignation des éléments, par le truchement de cartels, permet de délimiter l'unité d'exposition. Dans l'exposition *elles@centrepompidou*, nous pouvons lire sur les cartels, le nom de l'artiste et les titres des pièces dont plusieurs contiennent le même mot « *Autoportrait(s)* », ainsi que les notes explicatives qui énoncent les rapports qu'entretiennent les esquisses, le constat et les reliques. Cependant, le recours à ces « *objets-outils* » (Davallon, 1999 : 166) permet partiellement, encore une fois, de composer l'unité d'exposition, puisque les titres des ensembles photographiques, des outils ou des cotons ne renvoient pas de manière explicite à l'action.

Enfin, l'organisation de l'espace constitue une troisième stratégie de distribution des éléments. Consacrer une salle entière (*Gina Pane : terre-artiste-ciel*, 2005) ou une section (*elles@centrepompidou*, 2009) à l'exposition d'*Autoportrait(s)* favorise le découpage d'une unité. Encore une fois, ce découpage est plus manifeste dans l'exposition *Gina Pane : terre-artiste-ciel*, alors qu'il est brouillé par la juxtaposition de plusieurs autres pièces d'autres artistes dans l'exposition *elles@centrepompidou*.

Nous avons vu que la présentation de la performance de Françoise Sullivan s'opère généralement par l'exposition d'un ensemble de photographies de Maurice Perron, rassemblées au départ dans un album. C'est un fragment de l'objet de musée qui est exposé. Les photographies sont dissociées de la sérigraphie et des textes. La part documentaire de l'album ne pénètre généralement pas l'espace d'exposition. La présentation d'*Autoportrait(s)* répond à une stratégie contraire. Autour du constat photographique, voire autour des autres pièces de l'ensemble, sont juxtaposés un ensemble de documents. Dans *Gina Pane : terre-artiste-ciel* comme dans *elles@centrepompidou*, le constat, identifié comme travail artistique et comme substitut de l'action, n'est pas exposé seul. Il compose avec les autres expôts une unité d'exposition de nature documentaire qui ouvre des accès à l'action de Gina Pane comme proposition artistique. Ainsi, si l'une et l'autre des stratégies d'exposition visent, au bout du compte, à donner accès à la danse dans la neige ou à l'action à la galerie Stadler, la première mise sur le référent placé au premier plan, alors que la deuxième parie sur l'apport documentaire.

Trois types d'informations contenues dans les documents qui composent l'ensemble ouvrent cet accès à l'action de Gina Pane. La documentation 1) fait des récits de la performance, 2) contextualise la performance et 3) confirme qu'elle a bien eu lieu. Premièrement, l'unité d'exposition de nature documentaire raconte la performance en

empruntant plusieurs voies. La multiplicité des points de vue et des discours offre plusieurs prises sur l'action qui a eu lieu. Elle permet à un regardeur de reconstituer un récit de la performance en associant les différents contenus. Par exemple, le constat explicite, d'un coup d'œil, les trois parties de l'action et souligne les moments clés, alors que la vidéo permet d'éprouver la durée et un plus grand nombre de gestes. La face documentaire propose des récits de la performance.

Deuxièmement, l'unité d'exposition de nature documentaire permet de contextualiser la réalisation du constat photographique et de l'action, c'est-à-dire permet d'inscrire la production artistique de la performance et des objets associés dans un contexte social, politique, historique ou artistique. Par exemple, les études préparatoires donnent des informations sur la préparation de l'action, sur le caractère « *mis en scène* » d'*Autoportrait(s)*, sur la pratique de Gina Pane qui n'improvise pas ses propositions. La contextualisation s'exprime aussi à travers l'article de revue et son éditorial qui informent le lecteur sur la réception critique de l'action, à l'époque de sa création.

Enfin, l'unité d'exposition de nature documentaire formée autour du constat renforce le caractère documentaire de ce dernier. Elle atteste que l'action a eu lieu et que les photographies sont des enregistrements qui peuvent être lus comme contenu expressif, mais également comme contenu informatif. L'unité n'infirme pas le statut artistique du constat, mais atteste son statut de document. Ce processus d'identification n'est pas anodin : ne pas connaître le statut d'une pièce exposée prédispose aux interprétations erronées. Il est fréquent, dans l'art contemporain, que les artistes mêlent volontairement la réalité et la fiction, le réel et le virtuel. Répondant à cette incertitude, l'article de la revue, contemporain de la performance, joue résolument ce rôle de preuve du document. En plus de contextualiser l'action, il confirme qu'elle a bien eu lieu. Consolider le statut documentaire du constat et des autres pièces, c'est affirmer du même coup l'action comme événement artistique qui a été réalisé. C'est faire en sorte, par conséquent, que le visiteur voie cette action comme geste artistique.

7.3.2 Des règles souples de mise en exposition partiellement consignées

Comme pour l'album photographique de *Danse dans la neige*, la responsabilité du choix des pièces, de leur agencement et de leur accrochage revient aux professionnels du musée. Des paramètres, comme la taille et la configuration de la salle, le caractère délicat de certaines pièces et la présentation prédéterminée d'autres pièces sont autant de facteurs qui

guident la mise en exposition. L'attachée de conservation, qui propose l'accrochage de la pièce dans le cadre de l'exposition *elles@centrepompidou*, raconte avoir placé le constat sur la cimaise qui fait face à l'entrée de la salle dans le but de « *faire tomber immédiatement le regard sur [ce dernier]* » (entretien conservatrice gp1). Elle dit avoir consciemment choisi de disposer « *au fond d'une paroi plutôt que [...] bien en évidence* », l'ensemble des cotons tâchés de sang, « *élément un peu délicat* » à ses yeux (entretien conservatrice gp1). Elle confie enfin avoir décidé du nombre et de la disposition des études préparatoires en fonction de l'espace disponible dans la salle et de leur encadrement antérieur⁹⁴. Citons les propos de l'attachée de conservation :

[...] Il y en a plus [des études] et elles sont déjà encadrées. On a trois encadrements en tout, de mêmes dimensions. Au cours de l'accrochage, on avait pensé mettre les trois cadres, les uns au-dessus des autres. C'est comme ça qu'on a d'abord fait. Et après, en fin de compte, [la conservatrice] a considéré que c'était un peu trop fort, l'ensemble, et qu'on pouvait réduire pour donner toujours plus d'importance au constat (entretien conservatrice gp1).

Les professionnels disposent d'une latitude. En fait, une seule règle explicite les contraint. En s'appuyant sur la littérature déjà citée et sur les recommandations d'Anne Marchand, dépositaire de l'œuvre de l'artiste, le MNAM définit des rapports hiérarchiques entre les différents éléments. Si les pièces qui composent l'ensemble *Autoportrait(s)* demeurent indissociables, elles se trouvent subordonnées à l'une d'entre elles, à savoir le constat photographique qui s'impose comme pièce maitresse au sein de la collection. Une règle de mise en exposition est tirée des liens entre les éléments de l'ensemble et des rapports entre eux explicités. Ainsi, exposer *Autoportrait(s)* de Gina Pane exige que soient prioritairement accrochés, côte à côte, dans un ordre chronologique de gauche à droite, les trois panneaux du constat.

Cette règle de mise en exposition, explicitement formulée, est saisie dans la base de données et apparaît sur la fiche descriptive d'*Autoportrait(s)*. Elle prend la forme d'une note simple qui affirme la prédominance du constat d'action sur les autres pièces de l'ensemble et indique, par conséquent, que ce dernier peut être secondé par les autres pièces :

[...] Ces photographies peuvent être accompagnées : - des éléments de l'action : un ensemble de 8 dessins préparatoires (AM 1999-164(1-8)), Retour aux lieux, qui en 1949, m'ont révélé ma sensibilité artistique; cirque et fête foraine (AM 2003-589) [etc.] – les 5 objets utilisés pendant l'action : le lit métallique sur lequel l'action a été réalisée, une chemise, un micro, une lame de rasoir et un mouchoir (DOCAP 1999(1-3)) (fiche descriptive *Autoportrait(s)*, MNAM).

⁹⁴ Entre les deux expositions de 2005 et 2009, pour des raisons que nous ignorons, les études préparatoires ont été encadrées par groupe de trois ou de deux. Elles sont conservées dans cet état dans les réserves.

La documentaliste confirme que cette note indique que le constat peut être montré seul, mais qu'il convient mieux de le présenter accompagné des autres pièces de l'ensemble. Elle ajoute, par ailleurs, que de façon générale, les professionnels n'exposent pas seuls les travaux antérieurs appartenant à l'ensemble « *parce que ça n'a aucun sens de les présenter seuls [et] parce qu'on ne comprendrait rien* » (entretien documentaliste gp). En aucun cas, poursuit-elle, les outils utilisés pendant l'action ne peuvent être exposés seuls, car « *ils ne sont pas des œuvres* ». L'appartenance des reliques à la collection documentaire traduit implicitement cette règle. Il apparaît que les règles de mise en exposition sont tantôt écrites, tantôt sous-entendues dans la littérature, tantôt simplement connues par les professionnels.

Si la note inscrite à la fiche descriptive du constat explicite les règles de mise en exposition de la pièce et de l'ensemble, des documents photographiques présentent les différentes présentations du constat et de l'ensemble au fil du temps. Ces photographies, qui constituent l'historique des différentes « *muséographies* » de la pièce, sont des documents sur lesquels s'appuient les professionnels dans leur travail de mise en exposition (entretien conservatrice gp1). Elles sont aujourd'hui très recherchées, assure la documentaliste. C'est une dizaine de photographies des mises en exposition d'*Autoportrait(s)* dans *Gina Pane : terre-artiste-ciel* qui sont au dossier d'œuvre quand nous le consultons (dossier d'œuvre *Autoportrait(s)*, MNAM). Des liens électroniques menant à ces photographies documentaires, accessibles depuis les logiciels de documentation et de gestion des collections, sont de plus en plus proposés (entretien documentaliste gp).

La muséalisation articulée autour d'un ensemble de documents

À l'instar de *Danse dans la neige* de Françoise Sullivan, *Autoportrait(s)* de Gina Pane présente les paramètres de la performance tels qu'énoncés par la critique américaine, puis européenne dans les années 1970. L'action de Gina Pane est en effet un événement unique présenté devant un public spécialement convié pour assister à sa représentation. Contrairement à la performance de la chorégraphe québécoise, l'action *Autoportrait(s)* n'est cependant pas improvisée, mais plutôt minutieusement préparée, comme en témoigne le travail des études préparatoires. Différemment de l'album photographique, les constats d'*Autoportrait(s)* ne sont pas créés trente années après la création de la performance, mais bien dans les jours qui suivent sa présentation. Mis en forme dans la foulée d'un travail documentaire photographique anticipé, les constats photographiques constituent dès lors, de manière consensuelle, les documents substitués de la performance. Ainsi, cette seconde

étude de cas met en évidence une deuxième stratégie de muséalisation. Si celle-ci s'articule, à l'instar de *Danse dans la neige*, autour de l'acquisition d'un document substitut conceptualisé en amont de son entrée dans la collection muséale, elle s'accompagne toutefois de l'acquisition d'un ensemble documentaire, désigné par le musée, suivant l'argumentaire des représentants de l'artiste et des discours historiques et critiques. Le travail de catalogage est une étape cruciale dans la définition de cet ensemble : il renforce et scelle le lien entre les pièces, atteste le statut de chacune (artistique pour certaines, documentaire pour d'autres) et affirme la prédominance du constat.

Par ailleurs, nous remarquons que d'autres ensembles documentaires, associés à d'autres projets et d'autres artistes, sont constitués non pas par le musée, mais bien par les artistes eux-mêmes. Ces ensembles sont ensuite validés par le processus de muséalisation, c'est-à-dire par la sélection, par le traitement documentaire qui affirme l'ensemble, de même que par l'exposition qui en autorise diverses configurations. Contrairement à Gina Pane qui ne peut déterminer la constitution de l'ensemble *Autoportrait(s)*, Orlan définit avec le MNAM, deux ensembles documentaires permettant de faire entrer dans la collection du musée, deux performances de jeunesse soit, ses actions « ORLAN-CORPS » sous-titrées *Le Baiser de l'artiste* et *MesuRage du Centre Pompidou* (fiches descriptives *Action ORLAN CORPS. Le Baiser de l'artiste; Action ORLAN CORPS. MesuRage du Centre Pompidou*, MNAM; appendice B)⁹⁵.

Enfin, notons que la constitution d'un ensemble de documents est une approche qui n'est pas réservée aux seules institutions muséales. Pour témoigner de leurs recherches, favoriser les associations d'idées ou lier des événements entre eux et permettre ainsi la reconstitution d'un récit d'une l'action ou d'un projet, il est en effet fréquent que les artistes présentent leur travail sous la forme d'ensembles de documents hétéroclites. C'est de cette manière que travaillent notamment John Bock et Scoli Acosta, dont certaines propositions sont ni plus ni moins des restes de performances, composés de vestiges de décors, d'accessoires devenus reliques auxquels s'ajoute parfois un enregistrement vidéo de la performance (fiches descriptives, *Ait-il se term*, FRAC Champagne-Ardenne; *Réceptionisme* :

⁹⁵ « Orlan a cherché à retrouver le plus d'éléments possibles relatifs à cette pièce », explique la conservatrice à propos de l'action *MesuRage* (entretien conservatrice gp2). La pièce, qui en témoigne aujourd'hui dans les collections du MNAM, est notamment constituée de la robe que porte l'artiste le 2 décembre 1977, d'une découpe d'un portrait de celle-ci, d'un « certificat du MesuRage », de six petits tirages originaux et de douze grands tirages récents, d'une plaque commémorative de l'action, d'un « constat du MesuRage et relique du liquide de rinçage ». Certains éléments sont des pièces originales, d'autres ont été refaits, voire même réinterprétés (fiche descriptive *Action Orlan-Corps. Mesurage du Centre Pompidou*, MNAM).

ou le mal au ventre d'Yves Klein, FRAC P.A.C.A.; appendice B). Toutefois, ces propositions appartiennent plutôt à la catégorie des installations et non des ensembles documentaires au sens où *Autoportrait(s)* les révèle. Réalisées sous l'autorité de l'artiste plutôt que sous celle de l'institution muséale, ces installations sont en fait de la première catégorie de stratégies de muséalisation précédemment présentée, soit celle qui s'articule autour d'un document substitut.

CHAPITRE HUIT

LES CESSIONS DE ZONES DE SENSIBILITÉ PICTURALE IMMATÉRIELLE D'YVES KLEIN

Yves Klein naît à Nice en 1928. Il meurt prématurément d'une crise cardiaque à Paris, en juin 1962. Associé au groupe des Nouveaux Réalistes, Yves Klein est d'abord connu pour les grands tableaux monochromes qu'il peint au début des années 1950. Ses « *propositions monochromes* », comme les désigne Pierre Restany pour mettre en valeur leur qualité de support de la couleur (Klein, 2003 : 71), sont d'un bleu outremer. Pour l'artiste, le bleu et spécialement le « *IKB* » ou « *International Klein Bleu* » est la couleur qui mène le plus facilement à la rêverie et à l'imaginaire.

Outre les monochromes bleus, l'œuvre d'Yves Klein compte des monochromes roses (les « *monopinks* ») et des monochromes dorés (les « *monogolds* » faits de feuilles d'or), des sculptures, des bas-reliefs, des moulages, des dessins. Les « *peintures de feu* » sont réalisées en 1961, au Centre d'essais de Gaz de France. À l'aide d'un bruleur industriel, l'artiste altère la surface de grands cartons de manière à révéler des formes abstraites ou les silhouettes de modèles féminins, préalablement tracées au jet d'eau. Des silhouettes féminines et exceptionnellement masculines apparaissent également dans les « *anthropométries* » (sur papier) et dans les « *anthropométries suaires* » (sur tissu). Créées dans l'intimité de l'atelier ou devant un public invité, dans des mises en scène sciemment orchestrées, les « *anthropométries* » sont les empreintes colorées des corps nus des modèles enduits de peinture.

Enfin, l'œuvre d'Yves Klein compte plus largement des écrits, des actions et des propositions que la critique rassemble aujourd'hui sous le titre des « *œuvres invisibles* » ou des « *œuvres immatérielles* » (Riout, 2004). Se démarquent de cet ensemble, les « *Cessions de volumes de sensibilité picturale immatérielle* », aussi intitulées « *Cessions de zones de sensibilité picturale immatérielle* », que l'artiste a l'habitude de simplement nommer « *immatériels* ». Ce sont ces *Cessions* que nous interrogeons dans ce texte.

8.1 Les Cessions de zones de sensibilité picturale immatérielle : des rituels performatifs

La sensibilité picturale immatérielle serait une propriété de la peinture par-delà la couleur, la texture et la matérialité. Les historiens de l'art affirment aujourd'hui, de manière consensuelle, que pour Yves Klein, l'essence même de son art ne réside pas dans la matérialité des objets qu'il crée. Comme l'artiste le défend lui-même, ses tableaux ne sont que les « cendres » de son art, c'est-à-dire que la toile, de même que la pâte colorée qu'il y applique, ne sont que les supports ou les accessoires de sa création (Klein, 2003 : 83). La surface du tableau apparaît comme une sorte de réceptacle qui retient un « *moment d'illumination poétique dont la nature demeure mystérieuse* », explique Denys Riout (Riout, 2006 : 34). Ainsi, la création consiste à intégrer à cette peinture concrète, visible et tangible, une matière impalpable. Cette matière impalpable, que l'artiste cherche à définir, à faire « voir » ou à faire sentir, est ce qu'il appelle la sensibilité picturale immatérielle.

Une des premières véritables expériences visant à créer, puis à présenter à un public, la sensibilité picturale immatérielle est conduite le 28 avril 1958, chez Iris Clert, dans une exposition intitulée « *La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée* »⁹⁶. Mieux connue sous le titre d'« *Exposition du vide* », cette manifestation d'Yves Klein ne présente aucun tableau sur les cimaises, mais une mise en scène visant à mettre les visiteurs en présence, non pas du vide, mais bien de la sensibilité picturale immatérielle que l'artiste dit avoir insuffler aux salles de la galerie par un processus d'« *immatérialisation du Bleu* » (Klein, 2006 : 26). Denys Riout raconte que l'artiste avait préalablement peint les murs en blanc et avait ponctué le chemin, qui mène à la galerie, d'éléments de couleur bleue (les vitrines peintes, la porte tapissée, les cocktails que boivent les invités avant de pénétrer). Cette mise en scène devait, dans un premier temps, « *imprégner* » de Bleu les visiteurs, de telle sorte qu'ils puissent, dans un second temps, être « *imprégnés* » de sensibilité picturale immatérielle (Riout, 2006 : 41).

Les efforts de l'artiste pour présenter la sensibilité picturale immatérielle se radicalisent au fil de ses expériences et se détachent progressivement de l'acte de peindre. En effet, la série des *Cessions de zones sensibilité picturale immatérielle* s'opère sans recourir à la

⁹⁶ Le carton d'invitation de l'exposition ne mentionne aucun titre. Des annonces parues dans *Art International* (mai-juin 1958) et dans *L'œil* (n° 41, mai 1958) indiquent respectivement « *Yves le monochrome 1958* », « *Exaspérations monochromes de Yves Klein* ». Le titre que nous énonçons ci-haut est celui que l'artiste propose dans *Le Dépassement de la problématique de l'art* (Klein, 2003). Il recourt encore à un autre titre lors d'une conférence donnée à la Sorbonne (Riout, 2006 : 41).

peinture, sans engager la salle d'exposition. À partir de 1959 et jusqu'en 1962, année de son décès, Yves Klein propose à des collectionneurs et à des amis des volumes de sensibilité picturale immatérielle. Ces dons ou ces ventes, qui se paient en or, s'accompagnent d'un rituel de livraison à la fois théâtral et solennel. En effet, la promesse d'achat (ou l'acceptation d'un don) est, dans un premier temps, officialisée par la remise d'un reçu par l'artiste, numéroté et signé de sa main. Yves Klein affirme que la transaction de la vente ne peut être toutefois entièrement complétée et l'« *immatériel* », véritablement offert, que si, dans un deuxième temps, une partie de l'or est jeté à l'eau et le reçu, brûlé devant l'acquéreur et des témoins. Selon la proposition de l'artiste, le véritable travail artistique s'accomplit par ce rituel. Mais l'acquéreur a toujours le choix. Soit il conserve le reçu, c'est-à-dire la seule trace tangible de la transaction, sans pouvoir véritablement posséder le volume de sensibilité picturale. Soit il embrasse entière la proposition en favorisant l'expérience du rituel au détriment de la possession tangible de la preuve de son achat.

Au total, sept séries de dix zones de sensibilité picturale immatérielle peuvent être cédées, le prix de vente d'un volume croissant d'une série à l'autre. Le prix de base est fixé à vingt grammes d'or. Les travaux de Denys Riout nous informent qu'Yves Klein négocie, entre 1959 et 1962, au moins neuf *Cessions*. La liste ci-dessous présente l'ensemble des zones répertoriées, leur cout en or, le nom des acquéreurs, les dates des signatures des reçus et les lieux des transactions (Riout, 2004 : 104-113).

1. Série n°1, Zone n° 1 : 20 g cédée à Pepino Palazzoli, le 18 novembre 1959, à Paris;
2. Série n°1, Zone n° 2 : 20 g cédée à Jacques Kugel, le 7 décembre 1959, à Paris;
3. Série n°1, Zone n° 3 : 20 g cédée à Paride Accetti, le 7 décembre 1959, à Paris;
4. Série n°1, Zone n° 4 : 20 g cédée à Alain Lemée, le 8 décembre 1959, à Paris;
5. Série n°0, Zone n° 1 : cédée à Paul Wember, le 28 février 1961, à Krefeld;
6. Série n°0, Zone n° 2 : cédée à Edward Kienholz, le 14 juin 1961, à Los Angeles;
7. Série n°1, Zone n° 5 : 20 g cédée à Dino Buzatti, le 26 janvier 1962, à Paris;
8. Série n°1, Zone n° 6 : 20 g cédée à Claude Pascal, le 4 février 1962, à Paris;
9. Série n°4, Zone n° 1 : 160 g cédée à M. et Mme Michael Blankfort, le 10 février 1962, à Paris.

Sept *Cessions* sont vendues à des mécènes, alors que deux sont offertes, l'une au directeur du Musée Haus Lange en vue du montage d'une exposition personnelle de l'artiste, l'autre à Edward Kienholz qui paie l'or plus tard (Riout, 2004 : 113). Les quatre premières *Cessions* ne sont pas entièrement réalisées, c'est-à-dire que les reçus sont émis, mais ne

sont pas détruits. Quant aux trois dernières, elles se concluent au début de l'année 1962 par trois actions sur les quais de la Seine à Paris.

Les 26 janvier, 4 et 10 février 1962, Dino Buzatti, Claude Pascal, ainsi que Michaël et Dorothy Blankfort se portent acquéreurs de trois volumes de sensibilité picturale immatérielle. Les actions, qui scellent les trois *Cessions*, ont lieu sur les quais de la Seine. Sont conviés l'artiste, les acquéreurs et un petit groupe de témoins et des photographes. Comme le commande le rituel, qui est toujours la répétition d'une « *une séquence d'actions symboliques codifiées* » (Yannic, 2009 : 11), les mêmes gestes sont accomplis à chaque occasion. L'artiste invite les acquéreurs à descendre sur les marches de l'escalier qui rejoint le quai à partir du Pont-au-Double (qui relie la Rive Gauche et l'Île de la Cité). Dans un premier temps, sont échangés le reçu et l'or. Dino Buzzati et Claude Pascal remettent des feuilles d'or à l'artiste, Monsieur et Madame Blankfort, des lingots. Comme il est entendu, Yves Klein jette la moitié de l'or dans le fleuve et conserve l'autre moitié. Puis, l'acquéreur brûle le reçu et « *prend pleinement possession* » de la zone de sensibilité picturale immatérielle⁹⁷.

À la suite des Archives Klein qui répertorient les *Cessions de zones de sensibilité picturale immatérielle* dans la catégorie des « *actions* » de l'artiste (Archives Klein), nous abordons les trois *Cessions* de 1962 comme trois performances dans la mesure où elles s'accomplissent à travers des actions minutieusement mises en scène et au centre desquelles intervient l'artiste⁹⁸. Différemment des performances de Françoise Sullivan et de Gina Pane, les trois actions présentées sur les rives de la Seine peuvent, dès lors, être décrites comme trois éditions d'une même proposition définie par le titre général des *Cessions de zones de sensibilité picturale immatérielle*.

Toutefois, soulignons que le travail des *Cessions*, s'il emprunte à la performance, recourt aussi aux approches créatrices qu'exploitent (bientôt) les artistes conceptuels. Un appareil discursif aussi omniprésent que nécessaire énonce, accompagne, met en contexte la proposition des *Cessions*. En situant le cœur du travail artistique d'Yves Klein dans la proposition de céder quelque chose d'immatériel à des acquéreurs qui jouent avec lui le jeu,

⁹⁷ À la cession de Monsieur et Madame Blankfort, le représentant du monde de l'art François Mathey appose sa signature sur le talon conservé et sur le reçu éventuellement brûlé. Il aurait reçu deux lingots d'or pour sa participation (Riout, 2004 : 107; 167, note 21).

⁹⁸ Ayant pignon sur rue dans le XV^e arrondissement de Paris, les Archives Klein sont propriétaires d'un riche fonds et jouent un rôle important dans la diffusion du travail de l'artiste.

les *Cessions* n'apparaissent plus tout à fait comme des performances. Le rituel s'impose alors comme un moyen de matérialiser l'immatériel.

8.1.1 Matérialiser l'immatériel : le rituel, le reçu, le verbe

À l'époque, et encore aujourd'hui, les *Cessions de volumes de sensibilités picturale immatérielle* et la proposition poético-théorique qui les soutient ne sont pas accueillies sans scepticisme. Denys Riout le souligne au passage d'un commentaire qui interroge la qualité des monochromes bleus supposément imprégnés de sensibilité picturale :

[...] Séduisante ou exaltante pour les uns, irritante, mystifiante ou pire encore, délirante pour d'autres, cette conception de la création congédie toute explication technique ou formelle des qualités de ses monochromes. Elle dirige davantage l'attention vers l'artiste, nécessairement doté de pouvoirs aussi exceptionnels qu'invérifiables (Riout, 2006 : 34).

Yves Klein sait qu'il doit expliquer sa quête et convaincre de la valeur artistique des *Cessions*. Avant même d'en faire la promotion, l'artiste se mesure à une première tâche qui est celle de rendre visible et tangible un travail artistique qu'il affirme invisible et intangible. Il exploite différentes stratégies, car une proposition artistique doit nécessairement être matérialisée pour obtenir la chance d'être considérée, puis reconnue par un public. Pour les *Cessions*, ces stratégies vont de l'organisation de rituels à l'emploi du verbe, en passant par la confection de reçus.

8.1.1.1 Un rituel qui accomplit les *Cessions*

Le rituel, qui permet de négocier les legs, constitue un premier moyen pour inscrire les *Cessions* dans le champ du visible et du tangible. Suite d'actions symboliques et codifiées, le rituel est également un dispositif performatif au sens linguistique du terme (Wulf, 2009). Ce sont les paroles et les gestes ritualisés de l'artiste, faits en présence de participants et de témoins, qui accomplissent les *Cessions*. En analysant les différentes « *expositions du vide* » et « *actions du vide* », Denys Riout montre que les conditions de manifestation de la sensibilité picturale immatérielle sont nécessairement tributaires de la présence de l'artiste, de sa déclaration verbale et de sa performance (Riout, 2004 : 89-91)⁹⁹. Cette idée, Yves Klein l'affirme déjà lui-même dans *Le Dépassement de la problématique de l'art* :

[...] Ma présence en action pendant l'exécution dans l'espace donné de la Galerie créera le climat et l'ambiance rayonnante picturale qui règne habituellement dans tout atelier d'artiste doté d'un

⁹⁹ Il cite, entre autres, l'*Exposition du vide* chez Iris Clert en 1958, l'exposition *Vision in motion / Motion in Vision* à Anvers en mars 1959, de même que les *Cessions* accomplies en 1962.

réel pouvoir; une densité sensible abstraite mais réelle existera et vivra, par elle-même et pour elle-même, dans les lieux (Klein, 2003 : 88-89).

En outre, l'accomplissement du rituel répond à la difficulté d'inscrire les *Cessions* dans le champ des arts visuels. Il est bien connu qu'Yves Klein sollicite la participation des institutions de l'art et de ses représentants dans le but de donner une visibilité et une légitimité à son travail. Il choisit soigneusement les témoins qui assistent au cérémonial des *Cessions*. Le critique d'art, Pierre Descargues, raconte avoir assisté à la *Cessions* à Monsieur et Madame Blankfort en compagnie de François Mathey, directeur du Musée des arts décoratifs, Madame Bordeaux-Le Pecq, présidente du Salon Comparaisons, Jeanine de Goldschmidt, Virginia Kondratieff et Jean Lacarde, galeristes (Descargues, 2003 : 104). En somme, des représentants du monde de l'art qui, par leur participation, cautionnent la « recevabilité » des *Cessions* « comme tentative artistique » (Riout, 2004 : 107-110).

8.1.1.2 Un reçu qui authentifie l'acte de cession

Iris Clert avait mentionné à Peppino Palazzoli, qui se montrait intéressé par l'acquisition d'une zone de sensibilité picturale immatérielle, mais préoccupé par les modalités de l'acte de cession, qu'Yves Klein travaillait à la confection de reçus. La fixation d'un prix en or avait préalablement permis la reconnaissance des zones sur le plan économique. Il incombait dès lors à l'artiste de préciser les modalités de la transaction et de produire un document qui authentifierait l'acte de cession des zones (Riout, 2004 : 95-96).

Suivant les conseils de sa galeriste, Yves Klein conçoit donc, en 1959, des carnets de reçus. Il réalise d'abord quelques esquisses à la main. Puis, sur la base de ses croquis, six, sept ou huit carnets sont fabriqués par l'imprimeur de la galeriste (Riout, 2004 : 99). Ces carnets sont de mêmes dimensions que les communs carnets de chèques. Chacun est constitué d'un rabat de carton souple de couleur bleue et d'une dizaine de reçus détachables. Ce sont des carnets à souches : une fois le reçu détaché et remis à son propriétaire, une section demeure fixée au carnet, rappelant ainsi le contenu du reçu que le signataire a pris soin de retranscrire. Sur le reçu, un texte indique : « *Reçu de vingt [ou de soixante ou de cent vingt] grammes d'or fin contre une zone de sensibilité picturale immatérielle* ». Un espace est destiné à accueillir la signature de l'artiste, la date de la transaction et le cachet de garantie. Sur les souches, on peut lire : « *Une zone de sensibilité picturale immatérielle de vingt [ou soixante ou cent vingt] grammes d'or fin* ». Sous ces mots, peuvent être inscrits le nom de l'acquéreur, la date et le lieu de la *Cession*.

8.1.1.3 Le verbe qui désigne les *Cessions*

Dans le but d'expliquer sa démarche et de lutter contre « *l'enfermement de son œuvre dans l'incompréhension* » (de son œuvre général), Yves Klein développe un appareil rhétorique qui prend la forme d'un foisonnant corpus de textes (Morineau, 2006 : 27). Quatre-cent-quatre-vingt et une pages rendent compte de l'ensemble des manuscrits et des tapuscrits de l'artiste, affirme Philippe Charlet qui retranscrit, sur une période de deux années, l'ensemble des écrits (Charlet, 2005 : 284). Si la production littéraire d'Yves Klein compte des journaux, des correspondances, des prières, des récits et des scénarios, les textes qui obtiennent le plus d'attention auprès des commentateurs de son œuvre sont ses essais théoriques sur l'art et sur sa propre démarche artistique comme la Conférence présentée à la Sorbonne, le 3 avril 1959, et *Le Dépassement de la problématique de l'art*, un texte publié en 1959 auquel l'artiste travaille dès 1957 (Klein, 2006 : 2003).

Pour Denys Riout, les textes et les déclarations publiques d'Yves Klein ne visent pas seulement à aider la compréhension de ses œuvres. Ils permettent aussi à l'artiste de réfléchir tout haut, d'« *imaginer, [de] proposer, [de] tester des solutions nouvelles susceptibles de faire évoluer un projet dont la cohérence apparaît rétrospectivement* » (Riout, 2004 : 10). Pour ce dernier, l'œuvre d'Yves Klein a donc une « *dimension profondément littéraire* ». Le sens ne provient toutefois ni des textes, ni des actions, ni des objets pris isolément, mais de l'amalgame de tous ces discours hétéroclites (Riout, 2004 : 11).

Philippe Charlet partage cette lecture. Il remarque que si l'on considère l'œuvre d'Yves Klein dans sa globalité, le lisible augmente progressivement aux dépens du visible. Il écrit : « *au début, les écrits étaient destinés à compléter les tableaux, puis ils en ont modifié la perception avant de se substituer totalement à eux* » (Charlet, 2005 : 194). Son analyse de l'*Exposition du vide* montre que celle-ci est indissociable du texte et du récit qu'en fait l'artiste a posteriori. L'essentiel de l'exposition se trouve en effet exposé, détaillé, à la manière d'un récit épique dans *Le Dépassement de la problématique de l'art* (Charlet, 2005 : 201). Ce texte n'a pas uniquement pour but d'alimenter aujourd'hui la mémoire : déjà à l'époque de l'exposition, il pallie l'invisible à l'instar du « *dispositif scénique* » (Klein, 2003 : 86) que propose l'artiste. Pour Philippe Charlet, il ne fait aucun doute que le texte peut être considéré en regard de son appartenance au processus de la création, nonobstant l'année ultérieure de sa publication.

Un autre texte présente non pas le récit des *Cessions de zones de sensibilité picturale immatérielle*, mais les paramètres du projet. Rédigé en 1959 et intitulé « *Règles rituelles de la cession des zones de sensibilité picturale immatérielle* », le texte indique de manière claire et précise le nombre de zones disponibles à la vente, les modalités d'achat, les modalités de prise de possession complète ou de transfert d'une zone à une tierce personne. Ce texte permet de mettre en forme le projet de l'artiste, d'en énoncer intelligiblement les frontières et de favoriser sa reconnaissance comme proposition artistique. Il permet, en outre, de souligner la distinction entre l'œuvre proprement dite immatérielle et le reçu signé de la main de l'artiste (Riout 2006 : 43). Citons ci-dessous ces *Règles rituelles* :

Règles rituelles de la cession des zones de sensibilité picturale immatérielle

Les zones de sensibilité picturale immatérielle d'Yves Klein le Monochrome sont cédées contre un certain poids d'or fin. Il existe sept séries numérotées de zones picturales immatérielles qui comprennent chacune dix zones aussi numérotées. Il est délivré pour chaque zone cédée un reçu qui indique le poids d'or fin, valeur matérielle de l'immatériel acquis.

Les zones sont transférables par leurs propriétaires (voir règle établie sur chaque reçu).

Tout acquéreur éventuel d'une zone de sensibilité picturale immatérielle doit savoir que le simple fait qu'il accepte un reçu pour le prix qu'il l'a payée lui ôte toute authentique valeur immatérielle de l'œuvre, bien qu'il en soit cependant le possesseur.

Pour que la valeur fondamentale immatérielle de la zone lui appartienne définitivement et fasse corps avec lui, il doit brûler solennellement son reçu, cela après que son nom, prénom, adresse et date de l'achat aient été inscrits sur le talon du carnet à souche des reçus.

Dans le cas où il désire accomplir cet acte d'intégration à lui-même de l'œuvre, Yves Klein le Monochrome doit, en présence d'un Directeur de Musée d'Art, ou d'un marchand d'Art connu, ou d'un Critique d'Art, plus deux témoins, jeter la moitié du poids de l'or reçu à la mer, dans une rivière ou dans un endroit quelconque dans la nature, où cet or ne puisse plus être récupéré par personne.

Dès ce moment la zone de sensibilité picturale immatérielle appartient de manière absolue et intrinsèque à l'acquéreur.

Les zones ainsi cédées, après que l'acquéreur ait brûlé son reçu, ne sont plus transférables par leurs propriétaires.

Y.K.

P.S. – Il est important de signaler que, au-delà des rites de cession ci-dessus, existent, dégagées de toute règle et de toute convention, ces cessions-transferts de vide et d'immatériel dans l'anonymat le plus absolu...

8.1.2 Anticiper un territoire documentaire : des photographies, des souches, des tapuscrits

Si l'on accepte que le rituel, le reçu et le verbe contribuent à rendre tangible la proposition d'Yves Klein et à favoriser sa saisie, l'enregistrement photographique, la souche et le tapuscrit des *Règles rituelles* fixent ces trois manifestations dans un support matériel et durable qui permet d'en prolonger la saisie. Contrairement à Françoise Sullivan, mais à la manière de Gina Pane, Yves Klein prépare et organise la documentation de ses propositions.

8.1.2.1 Enregistrer les rituels : des images de photographes invités

À l'instar de la danse dans la neige de Françoise Sullivan et de l'action à la galerie Stadler de Gina Pane, des photographies documentent les *Cessions de sensibilité picturale immatérielle* d'Yves Klein. En fait, trois reportages photographiques sont produits les 26 janvier, 4 et 10 février 1962, dans le but de témoigner respectivement des trois *Cessions* à Dino Buzzati, à Claude Pascal et à Michaël et Dorothy Blankfort. Les photographes Harry Shunk, Gian Carlo Botti et son assistant, Pierre Descargues et peut-être encore d'autres réalisent les photographies de ces trois actions.

L'emploi de la photographie comme procédé documentaire n'est pas étranger à Yves Klein. Un coup d'œil aux nombreux ouvrages et catalogues qui lui sont consacrés rappelle que l'artiste documente abondamment les moments forts de sa vie, comme les plus quotidiens. Le fonds documentaire de son œuvre compte plus de deux mille clichés faits par plus de trente photographes, estime Alexandra Müller (Müller, 2006 : 253). Cette dernière rappelle que l'artiste insiste pour que les photographes l'accompagnent dans ses déplacements, dans les salles d'exposition, sur les lieux de ses actions comme dans ses ateliers. Yves Klein aime être photographié et rarement il ne laisse au hasard les prises de vue. À travers les mots et les images qu'il contrôle et qu'il multiplie, Yves Klein laisse derrière lui un récit rêvé de sa vie et de son œuvre. « *L'artiste choisit ce qu'il souhaite fixer pour la postérité* », écrit Alexandra Müller (Müller 2006 : 253).

Comme pour les *Anthropométries*, les *Cessions* sont mises en scène et celles-ci n'excluent pas le travail des photographes (Müller, 2006 : 253-255). Le récit de la *Cession* à Michaël et Dorothy Blankfort que présente l'un de ses témoins oculaires, Pierre Descargues, défend cette idée. D'après ce dernier, la prise de clichés par les photographes invités marque chacun des moments importants de la cérémonie. « *Le rite se décompose en autant de stations que de photos* », écrit le critique d'art qui immortalise aussi la scène avec son Leica (Descargues, 2003 : 105). Yves Klein semble donc diriger à la fois le rituel et sa documentation. Il veut être certain de « *disposer d'images vives de ses faits et gestes* », écrit Denys Riout qui souligne que les services d'au moins deux photographes sont réquisitionnés lors d'une même action (Riout, 2004 : 106)¹⁰⁰.

¹⁰⁰ Sur certains clichés, un photographe est vu en action ce qui prouve la participation d'au moins deux photographes (Riout, 2004 : 106).

8.1.2.2 Retranscrire les informations contenues dans les reçus : des souches

Yves Klein a conçu les carnets de reçus de manière à conserver la trace des *Cessions*, contrairement à ses mécènes qui doivent détruire le reçu pour symboliquement posséder leur dû. Nous comprenons que les reçus sont les pièces détachables des carnets à souches sur lesquelles sont reportées les informations. Si l'acquéreur d'une zone de sensibilité picturale immatérielle voit la principale preuve tangible de son achat s'envoler en fumée dans le rituel qui consacre la *Cession*, l'artiste conserve, pour sa part, la souche du reçu qui lui sert de preuve tangible de la réalisation de la *Cession*.

8.1.2.3 Rédiger les *Règles rituelles* : des tapuscrits

Après la mort de l'artiste, le texte des *Règles rituelles* est publié pour la première fois en 1967, dans le catalogue de l'exposition *Yves Klein*, au Jewish Museum de New York, et apparaît par la suite dans plusieurs autres catalogues, ainsi que dans le recueil des écrits de l'artiste (Klein, 2003 : 278-279). Il est toujours aujourd'hui un texte de référence qui décrit les *Cessions*. Le texte n'est toutefois pas qu'un contenu. Les *Règles rituelles* qu'énonce l'artiste pour définir et encadrer le projet des *Cessions* sont en effet enregistrées sur un support au tournant des années 1960. Le texte est tapé à la machine, en anglais et en français. Les tapuscrits originaux sont aujourd'hui conservés aux Archives Klein.

8.1.3 Revisiter le territoire documentaire : un cahier illustré et annoté

Dans les jours qui suivent les *Cessions*, Yves Klein insère les photographies des trois rituels dans un même cahier, aujourd'hui désigné comme un « *carnet à spirale* » ou l'un de ses « *albums de presse* »¹⁰¹. Quatre photographies présentent de manière chronologique la *Cession* à Dino Buzzati, huit photographies, la *Cession* à Claude Pascal et neuf photographies, la *Cession* à Monsieur et Madame Blankfort. La plupart de ces images sont annotées à la main : Yves Klein indique la date de l'action, le numéro de la *Cession*, les noms des acquéreurs et des représentants du monde de l'art qui les « *authentifient* ». Deux articles de presse, qui rapportent l'évènement, accompagnent les images. Enfin, en guise d'introduction à tous ces documents, sont collées dans les premières pages du carnet, les

¹⁰¹ Denys Riout précise que l'« *album* » est « *connu sous l'appellation de "cahier à spirale"* » (Riout, 2004 : 167, note 18). Rita Cusimano parle plutôt d'un « *album de presse* », le dernier d'une série de douze que l'artiste consacre à ses différents projets et expositions (Cusimano, 2006 : 243). Quant au directeur des Archives Klein, il utilise le terme de « *press book* » (entretien directeur archives yk).

deux tapuscrits qui énoncent, en anglais et en français, les *Règles rituelles de la cession de zones de sensibilité picturale immatérielle* (Archives Klein).

8.1.4 Une documentation omniprésente, mais essentiellement seconde

À l'instar de Gina Pane, Yves Klein prépare soigneusement le travail documentaire dans le but de communiquer ses actions. Toutefois, contrairement à cette dernière, le traitement des photographies ne vise pas à créer des œuvres autonomes. Son projet, rappelons-le, est précisément le contraire : créer, faire sentir et offrir quelque chose de plus grand (dans sa conception) que la seule et concrète matérialité picturale. Si les photographies, en persistant au-delà des rituels, relaient leur réalisation, leur rassemblement dans un cahier, facilement transportable et consultable, rend possible une diffusion à plus grande échelle et au-delà du contexte spatiotemporel. Le cahier apparaît comme une archive personnelle, comme un outil de diffusion et de promotion et comme une preuve de la réalisation des actions. Annoté, présentant les photographies dans un ordre précis et des textes publiés de la presse écrite, il offre un complément d'information aux seules images. Il construit un récit des actions et il atteste plus fortement leur reconnaissance par les médias qui ont jugé pertinent de couvrir les prestations.

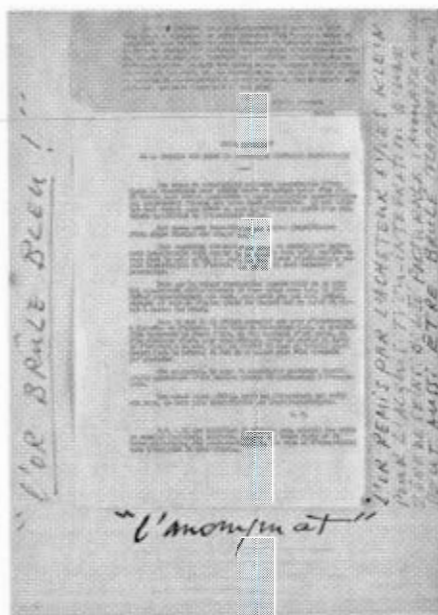
Rotraut Klein-Moquay, veuve de l'artiste, raconte qu'Yves Klein aimait avoir sur lui son cahier de manière à communiquer plus facilement ses projets aux gens qu'il rencontrait dans la rue, dans les cafés et dans les soirées (entretien conservatrice yk). Rita Cusimano rapporte l'anecdote qui éclaire le comportement de l'artiste comme de la fonction de ses albums :

[...] Ses albums de presse étaient souvent à portée de main; il les emportait avec lui à La Coupole, chez des amis, dans le Midi. Lorsqu'il les montrait, le goût de la commémoration devait se fondre avec des soucis démonstratifs; renfermant des traces de la vie de l'artiste, ils en fournissaient des témoignages critiques et comportaient, le cas échéant, des notes explicatives de sa part (Cusimano, 2006 : 241).

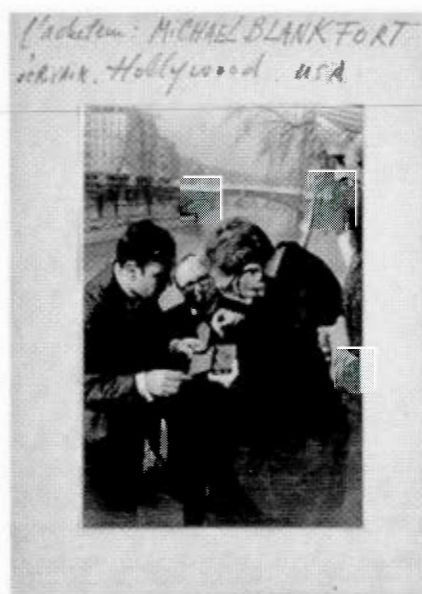
La composition du cahier annoté d'Yves Klein s'apparente à celle de l'album photographique de Françoise Sullivan. En effet, l'un et l'autre rassemblent une ou plusieurs séries de photographies documentaires mettant en scène l'artiste en action. Ces clichés sont accompagnés de textes qui énoncent le contexte de la performance. Chez Yves Klein, ce sont des journalistes qui rapportent l'évènement, alors que chez Françoise Sullivan, ce sont des historiens de l'art qui répondent à une invitation de la chorégraphe. Chez l'un comme chez l'autre, un commentaire personnel est joint aux photographies et présente le projet. Le

texte des *Règles rituelles* énonce les conditions de réalisation des *Cessions*, alors que le texte « *Je précise* » de Françoise Sullivan relate les circonstances de la création de la performance et mentionne, en plus, le travail documentaire et sa mise en forme. Globalement, le cahier et l'album sont des outils de diffusion et de valorisation du travail artistique. Réalisé dans la foulée de ses actions, le cahier permet, chez Yves Klein, de matérialiser ou de faire exister les *Cessions* dans le champ du visible et des arts visuels. Réalisé avec le recul du temps, l'album contribue, chez Françoise Sullivan, à assoir la notoriété de l'action et plus largement de l'artiste.

Aujourd'hui, le cahier d'Yves Klein appartient toujours aux Archives Klein qui en font la promotion. Chacune de ses pages est reproduite en ligne, sur le site Internet de l'organisme¹⁰². Nous présentons deux de ces pages ci-dessous. Non identifiées comme les pages d'un même album de presse, elles illustrent en exclusivité le travail des *zones de sensibilité picturale immatérielle*. Ce n'est donc pas par le truchement du cahier que les *Cessions* « *entre* » au musée.



zones de sensibilité immatérielle



Cession d'une Zone de sensibilité picturale immatérielle à Michael Blankfort, Paris, 13 février 1968

Figure 26 – Cahier : deux pages présentant les *Règles rituelles* et la *Cession* à M. et Mme Blankfort. Photo : Archives Klein.

¹⁰² En ligne à : http://www.yveskleinarchives.org/works/works18_fr.html.

8.2 Sélectionner et désigner les *Cessions* : deux productions périphériques

Contrairement à Françoise Sullivan et Gina Pane, Yves Klein ne conçoit pas de son vivant, une pièce ou une série de pièces visant à traduire dans une forme matérielle et permanente, le travail entourant les *Cessions de zones de sensibilité picturale immatérielle*. En fait, comme nous l'avons vu, l'artiste accorde une attention particulière à la documentation de ses travaux artistiques, mais cette documentation ne devient pas des propositions artistiques autonomes, affranchies de leur statut premièrement documentaire. Le cahier illustré et annoté constitue l'un des documents les plus riches de la face documentaire des *Cessions*, mais il demeure une archive, un outil de promotion et de diffusion.

Comment sont alors représentées les *Cessions* dans les institutions muséales? Aucun musée ne peut affirmer posséder une *Cession de zones de sensibilité picturale immatérielle*¹⁰³. À notre connaissance, seul le MNAM peut cependant confirmer être le dépositaire de deux pièces issues du projet des *Cessions*. Parmi la douzaine de pièces de l'artiste français que le musée conserve, deux dessins sont associés aux *Cessions*. Acquis en 1980, ces deux dessins sont en fait deux esquisses de carnets de reçus et de reçus destinés à authentifier les *Cessions*. Avant de joindre la collection du Cabinet d'art graphique du MNAM, ces deux esquisses auraient appartenu à la galeriste Iris Clert qui représente l'artiste à la fin des années 1950, au moment où il établit les paramètres du projet (dossiers d'œuvres *Chèque* et *Chéquier*, MNAM; liste des documents : appendice D).

L'une des pièces a pour titre : « *Chéquier* ». Ses dimensions sont de 10 cm x 33 cm. Elle est composée d'une couverture cartonnée grise (à l'intérieur) et bleue (à l'extérieur) et d'un feuillet fabriqué et assemblé à la main. Y apparaissent des notes manuscrites, écrites à l'encre rose et or. On peut y lire à gauche, de haut en bas, sur ce qui apparaît être le recto des souches du carnet : « *Série A Certificat - 1 / Légué à : / Contre 25 grammes d'or fin. / Date : / Lieu :* ». Et à droite, de haut en bas, sur ce qui semble être un premier reçu : « *Série A / Certificat n° 1 / Cession d'un volume de sensibilité picturale immatérielle transférable / Yves Klein, à ____ le ____* ». Le reçu est signé de la main de l'artiste. Au centre à droite,

¹⁰³ À une exception près, si l'on considère la proposition que rapporte Denys Riout et que relatent les administrateurs des Archives Klein (entretiens directeur archives yk, adjoint archives yk). En 1961, Yves Klein cède une zone de sensibilité picturale immatérielle au Museum Haus Lange de Krefeld, en Allemagne, dans le cadre d'une exposition consacrée à son travail. Cette zone « occupe » alors une salle vide qui n'aurait pas, à ce jour, été entièrement détruite. Il est possible sur demande, encore aujourd'hui, de visiter cette salle (Riout, 204 : 75-80).

apparaît la représentation d'un sceau d'authenticité dessiné à main levée. On y lit : « *Iris Clert Paris* ».

L'autre pièce a pour titre : « *Chèque* ». Ses dimensions sont de 15,5 cm x 37 cm. Divisée en trois sections, elle présente aussi des notes manuscrites rose et or. Les informations des sections de gauche et du centre correspondent à peu près aux informations des sections « *souche* » et « *reçu* » de l'esquisse du carnet. On peut lire sur la section de droite, subdivisée en six parties, des « *je transfère à* » comme s'il s'agissait d'espaces réservés à la signature d'acquéreurs futurs et successifs. *Chèque* est enfin monté sur un fond bleu.



Figure 27 – *Chéquier*. Photo : Centre Pompidou, MNAM-CCI / Dist. RMN-GP, Georges Meguerditchian.

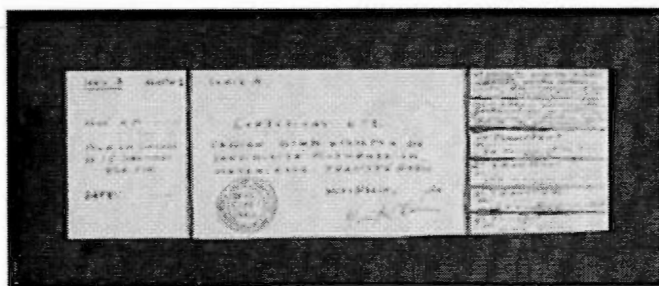


Figure 28 – *Chèque*. Photo : Centre Pompidou, MNAM-CCI / Dist. RMN-GP, Georges Meguerditchian.

Suivant la présentation que nous avons faite du projet des *Cessions de zones de sensibilité picturale immatérielle* et des intentions de l'artiste, il est légitime d'avancer que *Chèque* et *Chéquier* appartiennent à la périphérie du projet. Contrairement à l'album photographique de Françoise Sullivan et au constat de Gina Pane, *Chèque* et *Chéquier* ne représentent pas, du point de vue de l'artiste, les documents substitués qui tiennent lieu de sa proposition artistique. En outre, ils ne constituent pas, au moment où Yves Klein les réalise, des propositions artistiques comme le sont les monochromes, les sculptures-éponges ou les tableaux de feu. *Chèque* et *Chéquier* ne font pas non plus partie de la catégorie des travaux

préparatoires d'une œuvre plastique à venir comme le sont les études préparatoires de Gina Pane. *Chèque* et *Chéquier* sont des esquisses, il est vrai, mais des esquisses de reçus et de carnets de reçus qui s'inscrivent, ceux-ci, dans le cadre d'un projet performatif ou conceptuel que nous avons défini comme les « *Cessions* ». La muséalisation des *Cessions de sensibilité picturale immatérielle* d'Yves Klein s'amorce donc à travers l'acquisition de deux productions périphériques au projet.

8.2.1 Un traitement qui tend à taire le statut documentaire des objets

Que le MNAM accueille *Chèque* et *Chéquier* dans ses collections n'est pas surprenant. S'il est vrai, au moment où les pièces sont acquises, au tournant des années 1980, que le travail entourant les *Cessions* ne jouit pas encore de l'intérêt qu'on lui accorde depuis une dizaine d'années, il n'en demeure pas moins que les deux esquisses ont des qualités que recherche généralement l'institution muséale¹⁰⁴. En effet, *Chèque* et *Chéquier* sont des pièces uniques, faites main par un artiste français qui profite déjà d'une reconnaissance importante en 1980. Il est possible que l'acquisition des deux pièces repose sur leur association au projet des *Cessions*, mais certainement aussi sur leur histoire de production et sur leurs qualités traditionnelles d'objets uniques et authentiques.

Comme le commande le processus de muséalisation, l'entrée dans la collection du Cabinet d'art graphique du MNAM octroie aux deux pièces un statut d'objet de musée et un statut d'œuvre d'art. Nous remarquons que la documentation muséale de *Chèque* et de *Chéquier*, qui est produite, n'affirme pas explicitement le statut documentaire ou la qualité de production périphérique des *Cessions*. En d'autres mots, le traitement documentaire de *Chèque* et de *Chéquier*, à travers la création de fiches descriptives et la constitution de dossiers d'œuvres, tait ou ne rend pas explicite leur association au projet des *Cessions*.

Selon les fiches descriptives des pièces (édition 2011), *Chèque* comme *Chéquier* sont décrits comme des « *dessins* » faits d'« *encre [et] de peinture doré sur papier collé sur papier gouache* » (fiches descriptives *Chèque* et *Chéquier*, MNAM; appendice C). Il est indiqué que l'un et l'autre portent la signature de l'artiste en bas à droite ou en bas au centre. Quant aux dossiers d'œuvres des pièces, ils sont constitués de quelques documents relativement

¹⁰⁴ Pendant plusieurs années, l'histoire de l'art s'intéresse principalement à la peinture monochrome d'Yves Klein. Mais depuis le début des années 2000, le travail des Archives Klein, la publication des écrits de l'artiste (Klein, 2003), les travaux de Denys Riout sur les « *œuvres invisibles* » (Riout, 2004) et les réinterprétations de l'art moderne et de l'art contemporain éclairent d'autres aspects de son travail, notamment celui qui porte sur sa quête de l'immatérialité (Morineau, 2006).

anciens. Une impression, faite en 2004, de la fiche descriptive tirée du logiciel Navigart, des photographies noir et blanc de la pièce, recto et verso, ainsi que quelques photocopies d'extraits de catalogues d'expositions et d'articles peu récents, parfois illisibles ou en langue allemande, composent principalement les deux dossiers.

Rassemblés dans les dossiers d'œuvres de *Chèque* et de *Chéquier*, quelques documents restituent tout de même des fragments du contexte de création des pièces. Comme nous l'avons noté dans le cadre de la première enquête et comme le montrent les dossiers d'œuvres de *Danse dans la neige* de Françoise Sullivan et d'*Autoportrait(s)* de Gina Pane, c'est essentiellement la documentation historique et critique qui énonce le contexte de production, et de la performance, et des documents substitués. Nous repérons quelques articles et extraits de catalogues qui mentionnent le projet, qui le décrivent plus ou moins brièvement et qui tissent des liens ténus avec les deux objets de musée. Ces liens sont rarement explicites, ce qui nécessite, pour un utilisateur du dossier, de poursuivre sa cueillette d'informations au-delà du dossier. Cet utilisateur doit, en outre, faire lui-même les associations et les interprétations nécessaires à la compréhension des pièces et à l'identification des rôles que ces dernières tiennent dans le projet global des *Cessions*.

Ainsi, dans les dossiers d'œuvres de *Chèque* et *Chéquier*, quelques articles reproduisent les photographies des *Cessions* réalisées sur les quais de la Seine. Dans la section « *exposition* » du dossier d'œuvre de *Chèque*, trois photocopies d'extraits de catalogues présentent une reproduction du reçu. Des courts textes donnent quelques informations sur le projet des *Cessions*, mais n'explicitent pas le rôle des deux esquisses au sein du projet. Par ailleurs, les légendes des images identifient les pièces par différents intitulés, ce qui crée une confusion. L'extrait du catalogue des expositions *Choix pour aujourd'hui* (Centre Pompidou, 1982) et *Les Immatériaux* (Centre Pompidou, 1985) proposent les titres de « *Maquette, souche et chèque* » pour désigner les deux esquisses. L'extrait du catalogue de l'exposition *L'art conceptuel, une perspective* (Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1989) emploie plutôt l'expression « *Maquette de chèque* » pour désigner l'une et l'autre des esquisses (dossier d'œuvre *Chèque*, MNAM).

Il faut se référer à un document de Denys Riout qui vise à établir la datation des deux pièces pour démêler la fonction des esquisses et le rôle qu'elles jouent au sein du projet des *Cessions* d'Yves Klein. S'appuyant sur deux lettres d'Iris Clert adressées à Peppino Palazoli, premier acheteur d'une zone de sensibilité picturale immatérielle, Denys Riout non

seulement atteste l'année de 1959 comme année probable de la confection des esquisses, mais énonce en plus les liens entre les « *esquisses* », les « *Cessions de zones de sensibilité picturale immatérielle* » et la fabrication des « *cahiers définitifs* » (dossiers d'œuvres *Chèque* et *Chéquier*, MNAM). Par ailleurs, l'historien de l'art identifie les pièces par les expressions « *esquisses* » ou « *maquettes pour les reçus et les cahiers à souches* ». Il ne mentionne à aucun moment les noms de « *Chèque* » ou de « *Chéquier* ».

Comme les pièces ont été acquises près de vingt ans après le décès de l'artiste et qu'elles ne constituent pas des œuvres d'art du point de vue de leur production, nous imaginons que leurs titres ont été octroyés par d'autres personnes que l'artiste (la galeriste, les ayants droit de l'artiste, les professionnels du musée?). La variété des intitulés, les officiels *Chèque* et *Chéquier* et les autres que l'on retrouve dans la littérature, les « *maquette* », « *souche* » et « *maquette de chèque* » ne permet pas d'identifier clairement les objets et leurs fonctions. Le contenu des dossiers documentaires ne dissipe pas la confusion.

8.3 Exposer les *Cessions* : l'objet de musée constitué en document

Depuis son entrée dans la collection du MNAM, *Chèque* et *Chéquier* ont fait l'objet de quelques expositions. Selon les fiches descriptives des deux pièces, elles ont été présentées dans des expositions collectives et thématiques (fiches descriptives *Chèque* et *Chéquier*, MNAM). Ces expositions offrent nécessairement un éclairage particulier sur les pièces qui participent à l'énonciation de ces discours. Ainsi, les esquisses d'Yves Klein de la collection du MNAM ont trouvé une place dans une exposition consacrée à l'art conceptuel, comme dans une exposition sur l'argent et ses divers supports¹⁰⁵.

Les pièces *Chèque* et *Chéquier* ont également été montrées dans des expositions consacrées à l'artiste dont une importante rétrospective posthume intitulée *Yves Klein : corps, couleur, immatériel*, tenue au Centre Pompidou du 5 octobre 2006 au 5 février 2007, puis dans une version légèrement modifiée, au Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Vienne, Autriche) du 9 mars au 3 juin 2007. Contrairement aux expositions thématiques, l'exposition rétrospective place l'œuvre de l'artiste au centre de son discours.

¹⁰⁵ *L'art conceptuel : une perspective*, entre le 26 novembre 1989 et le 30 septembre 1990, dans quatre musées successifs : Musée d'art moderne de la ville de Paris, Fundacion la Caixa (Madrid, Espagne), Deichtorhallen Hamburg (Hambourg, Allemagne) et MACM (Montréal, Canada). Et *Les couleurs de l'argent*, du 18 novembre 1991 au 31 janvier 1992, au Musée de la poste, à Paris.

L'exposition rétrospective *Yves Klein. Corps, couleur, immatériel* réunit dans treize salles cent vingt peintures et sculptures, près de quarante dessins et manuscrits, quelques films et plusieurs photographies d'époque. Elle est divisée en trois sections principales suivant les thèmes de l'« *imprégnation* » (salles 1 à 5), de l'« *illumination de la matière* » (salles 6 à 9) et de l'« *incarnation* » (salles 10 à 12). À ces trois sections, s'ajoute une conclusion qui exploite le thème du triptyque mis en lumière par le recours répété de trois couleurs (salle 13) (Centre Pompidou, 2006a). Les pièces *Chèque* et *Chéquier*, qui sont deux objets semblables qui appartiennent à un même projet initial, sont exposées dans deux sections de l'exposition suivant deux approches différentes.

8.3.1 *Chèque* et *Chéquier* : des mises en exposition distinctes

Dans le catalogue de l'exposition, Camille Morineau s'intéresse à l'adoption quasi exclusive, par Yves Klein, de trois couleurs significatives. Elle rappelle que l'artiste renonce, dans un premier temps à la « *multiplicité des couleurs, jugée par lui trop "décorative"* », pour ne retenir que le bleu (Morineau, 2006 : 156). Cependant, le bleu, le rose et le doré forment rapidement, chez Yves Klein, une « *trilogie* », voire une « *trinité* » de la couleur, permettant symboliquement d'opérer la disparition du tableau et de rendre visible ce qui est invisible (Morineau, 2006 : 156). La dernière salle de l'exposition, intitulée *Les triptyques*, exploite ces idées qui sont résumées dans le dépliant qui sert d'accompagnement à la visite :

[...] Le bleu, l'or et le rose sont réunis dès 1959 dans des œuvres fonctionnant sur le modèle du triptyque (salle 13). Se détachant d'une histoire de l'art moderne fondée sur les trois couleurs primaires (bleu, jaune et rouge) Yves Klein affirme un univers personnel, aussi visuel que mental. Ainsi, la sphère religieuse est-elle convoquée pour expliquer le lien, essentiel pour Yves Klein, qui existe entre le corps, l'esprit et la trilogie chromatique : « BLEU, ROSE, OR et la plénitude des choses au-delà de tous les jugements de Paris, c'est à travers ma trinité que pleinement je la respire, et la vis » (Centre Pompidou, 2006b).

La pièce *Chèque*, qui présente ces trois couleurs, est exposée dans cette dernière salle. D'autres pièces comme *Ci-gît l'espace*, montage funéraire composé d'une couronne bleue et d'un bouquet de roses sur fond doré, ainsi que l'*Ex-voto dédié à sainte Rita de Cascia* mettent en évidence l'exploitation des trois couleurs. L'esquisse est accrochée à une cimaise, à proximité d'autres pièces qui affichent aussi le bleu, le rose et le doré. Elle est accompagnée d'un cartel qui l'identifie non pas comme « *Chèque* », mais comme : « *Maquette de reçus d'une "Cession d'un volume de sensibilité picturale immatérielle*

transférable" »¹⁰⁶. La photographie ci-dessous présente la sous-unité d'exposition dans laquelle apparaît la pièce.

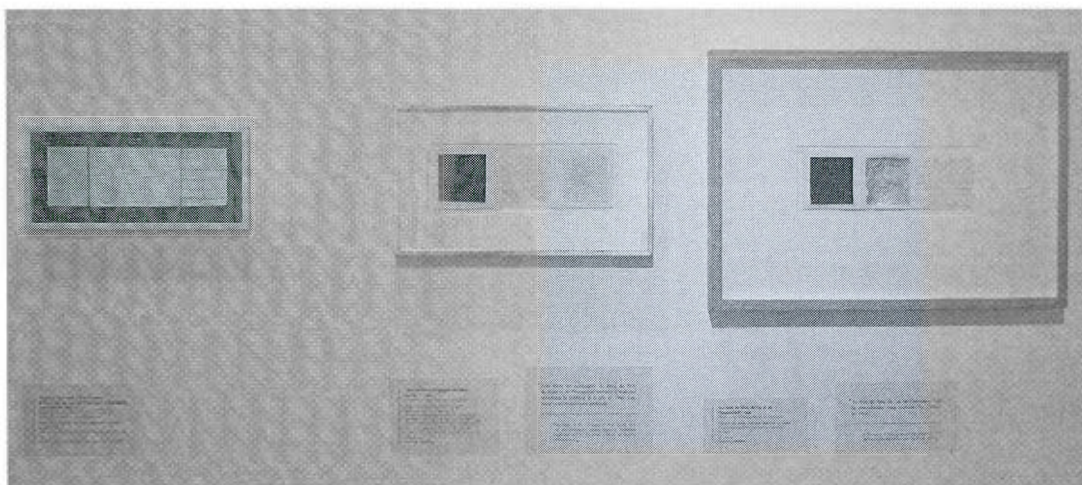


Figure 29 – Exposition Yves Klein. *Corps, couleur, immatériel*, salle 13, Centre Pompidou, 2007. Photo : Amélie Giguère.

La pièce *Chéquier* est plutôt présentée en début de parcours, dans la quatrième salle de l'exposition qui a pour titre « *L'immatériel, le vide et ses actions* ». Le dépliant d'accompagnement à la visite présente son thème :

*[...] À partir de 1957, Yves Klein entreprend l'exploration du « versant immatériel de l'art » (salle 4). Il crée des œuvres d'un type nouveau : des rituels, des gestes, des publications, des œuvres sonores. Le rôle de l'artiste se trouve profondément transformé. Les traces photographiques et audiovisuelles qu'Yves Klein conserve de ces œuvres éphémères sont déclarées œuvres par l'artiste lui-même*¹⁰⁷ [...] (Centre Pompidou, 2006b).

Dans cette quatrième salle, aucun tableau, ni aucune sculpture n'est en effet exposée. Dans des vitrines fixées aux murs ou directement sur les cimaises, sont rassemblés dessins, photographies, partitions musicales, cartons d'invitations et catalogues d'expositions. Des projections audiovisuelles numériques, accompagnées ou non d'une bande sonore, sont diffusées sur deux écrans de grand format. Deux thèmes, annoncés par des titres inscrits sur

¹⁰⁶ Le cartel présente aussi une traduction en anglais du titre, les matériaux et l'année de production de la pièce, ainsi que la collection.

¹⁰⁷ « Sont déclarées œuvres » : c'est en effet ce que défend la conservatrice (entretien conservatrice yk). Il est vrai qu'Yves Klein prépare soigneusement la réalisation des photographies et que celles-ci demeurent indissociables de ses projets. Nous croyons toutefois que les *Cessions* et les photographies s'inscrivent dans un rapport hiérarchique qui favorise les premières. Par ailleurs, l'exposition défend la thèse que tout fait œuvre chez Yves Klein : les mots (omniprésents dans l'exposition), les gestes et les actions comme la conférence qu'il donne à la Sorbonne et la cérémonie de son mariage.

les cimaises, divisent la quatrième salle en deux unités d'exposition principales plus ou moins distinctes. D'un côté, « *les expositions du vide* » et de l'autre, « *les actions du vide* ». *Chéquier* appartient à ce deuxième espace.

La pièce est présentée dans une vitrine, au centre, à plat, la couverture grise ouverte dévoilant le feuillet. D'autres expôts partagent l'espace de la vitrine. Trois carnets de reçus, ainsi qu'une maquette de reçus sont placés à plat. Apparaissent aussi trois catalogues d'expositions : *Antagonismes* au Musée des arts décoratifs, *Yves Klein le monochrome* à la Galerie Rive Droite et le catalogue du Salon Comparaisons au Musée des Arts décoratifs. Une petite boîte saillante bleue et dorée qui contient des lingots d'or, un reçu adressé à Monsieur Jacques Kugel fixé dans un cadre doré et le cahier annoté consacré aux *Cessions* sont disposés verticalement.

Cet ensemble d'objets de registres médiatiques et sémiotiques variés compose une « *sous-unité* » d'exposition définie par des paramètres topologiques et thématiques (Gharsallah, 2008). La vitrine rassemble physiquement les objets dans un même espace. Un titre, qui annonce « *Les Zones de sensibilité picturale immatérielle* », surplombe la vitrine et désigne l'appartenance de tous les objets rassemblés à un même projet¹⁰⁸. Les cartels désignent chacun des objets. Dans le titre de plusieurs d'entre eux, on retrouve le même syntagme nominal de « *zone de sensibilité picturale immatérielle* » ou de « *volume de sensibilité picturale immatérielle* » qui renforce l'appartenance de l'objet particulier au groupe. Le titre de *Chéquier*, renommé, se lit comme suit : « *Maquette de carnet de reçus de cessions "d'un volume de sensibilité picturale immatérielle transférable"* ». Enfin, un panneau inséré dans la vitrine communique la liste complète des neuf *Cessions* connues que nous avons décrites au début de ce chapitre.

¹⁰⁸ En plus des neuf *Cessions*, Yves Klein fait d'autres actions qui exploitent la « *production* » et la cession de volumes de sensibilité picturale immatérielle, dans le cadre d'expositions collectives notamment, comme celle tenue au *Salon Comparaisons* en 1962.

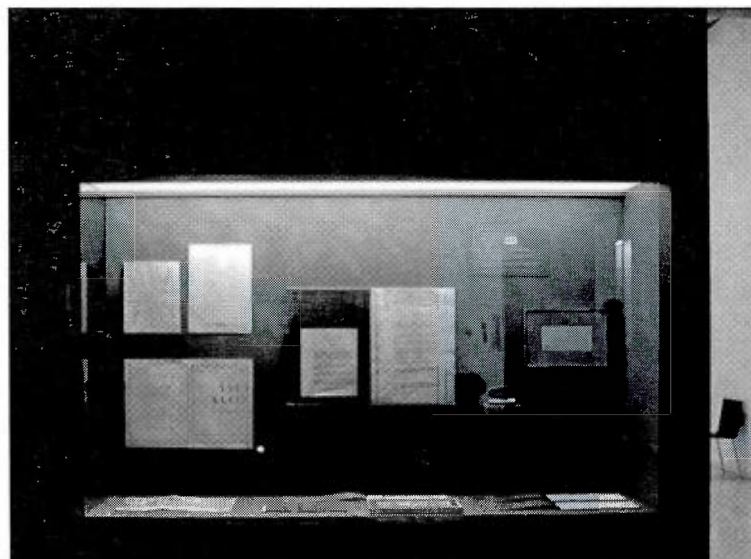


Figure 30 – Exposition Yves Klein. *Corps, couleur, immatériel*, vitrine « Les Zones de sensibilité picturale immatérielle », salle 4, Centre Pompidou, 2007. Photo : Amélie Giguère.

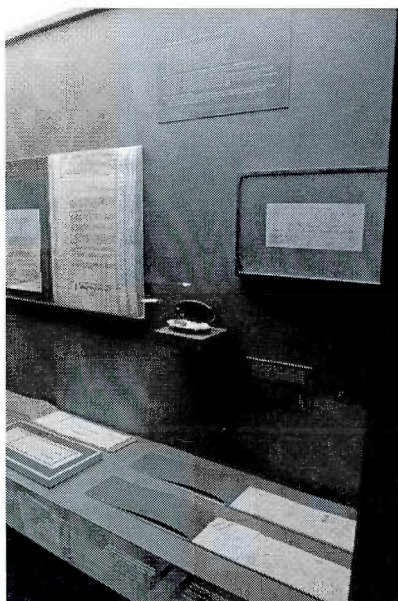


Figure 31 – Exposition Yves Klein. *Corps, couleur, immatériel*, vitrine « Les Zones de sensibilité picturale immatérielle » (détail), salle 4, Centre Pompidou, 2007. Photo : Amélie Giguère.

Dans le but d'affirmer l'importance des travaux « invisibles » ou de communiquer les intentions de l'artiste qui président à la création d'œuvres historiquement mal comprises, la conservatrice choisit de réaliser et de présenter dans l'exposition des vidéos documentaires à partir des mots et des images de l'artiste, sur des grands écrans (entretien conservatrice

yk)¹⁰⁹. Sur un fond blanc défilent les reproductions de photographies documentaires et d'archives. Des titres et des sous-titres identifient les documents. Des extraits de conférences ou d'entretiens composent une trame sonore discontinue.



Figure 32 –Exposition Yves Klein. *Corps, couleur, immatériel*, Centre Pompidou, 2007. Photo : Amélie Giguère.

Pour exposer le projet des *Cessions*, la vidéo présente la cession à Monsieur et Madame Blankfort. Des photographies appartenant au cahier annoté de l'artiste, ainsi que près de soixante-dix autres issues de la même série, mais plus rarement diffusées, se succèdent pour raconter un récit visuellement enrichi de la performance. Un commentaire de Rotraut Klein-Moquay, enregistré sur bande audio spécialement pour la création de la vidéo, accompagne les images (entretien conservatrice yk). Rapportons les propos de la veuve de l'artiste :

[...] On se concentre un peu trop sur le rituel. C'est ce qui est normal parce que, bon, il y a le chèque, il y a les valeurs de la sensibilité qui sont faites avec des lingots d'or et tout ça mais quand on pense qu'il faut toujours quelque chose de visuel pour rendre visible l'invisible, c'est toujours la même histoire.

Pour ceux qui voulaient acheter ou acquérir un immatériel, il donnait de l'or à Yves qui correspondait au chèque que Yves leur donnait. L'or, Yves jetait la moitié à la rivière, il redonnait à

¹⁰⁹ À propos de la mise en exposition décontextualisée des *Anthropométries* et du film qui relate leur création (film dans lequel on voit l'artiste en smoking, dirigeant des femmes nues enduites de peinture), la conservatrice, qui a déjà vu ce type de mise en exposition, est très critique : « ça fait un effet très gênant. On se dit que ce n'est pas possible, qu'il doit y avoir quelque chose derrière ce qu'on ne voit pas dans le film ». Dans le but de rendre explicite « ce qu'on ne voit pas », elle a commandé la réalisation de vidéos documentaires (entretien conservatrice yk).

la nature sa moitié, et... si le propriétaire voulait être réellement propriétaire de l'immatériel il fallait que le chèque soit brûlé. Donc il ne restait plus aucune trace. Sauf dans le chéquier que Yves gardait, lui-même, mais c'est ça qui est absolument important c'est que ce chèque soit brûlé pour que l'acheteur ait la sensation de tenir quelque chose... l'immatériel réel - si je dis réel ça semble bizarre parce que justement il n'a plus besoin de montrer aucune trace comme un chèque qu'il pourrait encadrer, le mettre au mur.

Ces choses-là, il faut les ressentir avec le cœur, avec sa sensibilité, avec son âme et la tête, l'intellect est un petit peu l'ennemi de...

...même le collectionneur quand il voit Yves jeter l'or, ça... c'est... c'est quelque chose qu'ils ont du mal à comprendre qu'Yves puisse se défaire comme ça de quelque chose de... d'une grande valeur. Matérielle toujours.

Et l'art en soi n'est pas visible.

Et Yves avait envie vraiment qu'à travers tous ces films et photographies et les textes qu'il a laissés, donner la possibilité d'en parler, que les gens puissent comprendre l'approche mais qu'ils ne s'arrêtent pas sur la cérémonie, c'est juste une façon de les amener vers justement cette zone de sensibilité.

Donc toute cette cérémonie autour était pour honorer ces immatériels¹¹⁰.

La projection audiovisuelle est disposée à proximité de la vitrine. Dans un entretien, la conservatrice confirme que la vidéo (ou « *le film* ») est en dialogue étroit avec la vitrine. Ces dernières se lient et se complètent à la fois :

[...] Ça a été un énorme travail, du point de vue du temps et de l'énergie pour moi et pour les équipes. Il y avait un réalisateur et une assistante qui s'occupaient entièrement des films et des vitrines. En fait, la personne qui a fait les films a fait aussi les vitrines. Parce que pour moi, c'était important que les deux fonctionnent ensemble, c'est-à-dire que ce qui n'était pas montré dans les films était montré dans les vitrines et vice versa (entretien conservatrice yk).

L'une et l'autre composent une unité d'exposition qui porte sur les *Cessions* ou plus largement sur le travail entourant les « *actions du vide* », comme l'envolée de ballons bleus sur le parvis de l'église Saint-Germain-des-Prés, ou encore la pièce musicale intitulée *Symphonie monoton silence* (Centre Pompidou, 2006c). La disposition à proximité dans un même couloir et le rappel des titres et des accessoires dans l'image et dans la vitrine comme les lingots et les reçus (montrés en gros plan dans la vidéo) délimitent cette unité d'exposition.

8.3.2 *Chèque et Chéquier* : objets artistiques et supports documentaires

Nous voyons à travers ces deux mises en exposition que *Chèque* et *Chéquier*, deux objets semblables du point de vue de la forme, des matériaux et de l'appartenance à un projet artistique, sont présentés de manière tout à fait différente. Nous avons postulé dans le

¹¹⁰ Le verbatim de Rotraut Klein-Moquay, cité ci-dessus, provient du plan de montage du réalisateur des vidéos qui a accepté de nous remettre le document de travail (Centre Pompidou, 2006c).

chapitre précédent que l'exposition, suivant la définition de Jean Davallon, résulte d'une opération visant à communiquer avec le visiteur (sect. 7.3.1). Le concepteur de l'exposition donne ainsi accès aux objets d'une manière qu'il choisit lui-même, en ayant recours à des « *stratégies communicationnelles* », comme la production d'unités ou de séquences d'exposition (Davallon, 1999 : 11). Bien que l'auteur énonce les limites d'une opposition entre muséologie d'objet et muséologie de savoir, l'approche binaire apparaît pertinente pour montrer que ces deux mises en exposition, opérées dans le cadre d'une même manifestation, définissent deux objets, l'un tendant à être identifié comme œuvre, l'autre tendant à être identifié comme document.

La muséologie d'objet met en jeu une « *situation de rencontre* » entre un visiteur et un objet que ce dernier vient contempler (Davallon, 1999 : 158). Les expositions d'art ancien, classique ou même moderne, d'archéologie ou de sciences naturelles appartiennent de manière traditionnelle à cette catégorie, car elles sont essentiellement des présentations d'objets que le concepteur de l'exposition désire mettre en valeur. La technique d'exposition, écrit Jean Davallon, « *se fait discrète pour laisser place à l'œuvre et ne pas distraire l'attention du visiteur* » (Davallon, 1999 : 158).

La muséologie d'« *idée* » ou de « *savoir* », que Jean Davallon nomme également la muséologie « *outil de communication* », accorde une importance accrue à la mise en scène des objets. Ce qui importe, c'est de communiquer des savoirs en s'appuyant sur des objets (pas toujours) ou des contenus, notamment présentés par le truchement de panneaux ou d'autres dispositifs. Il s'agit de décrire, d'expliquer et d'illustrer à partir d'exemples « *pour faire comprendre* » ou pour faire connaître (Davallon, 1999 : 158). Pour le visiteur, le travail de réception procède par lecture, association et construction de sens (Davallon, 1999 : 161).

La mise en exposition de *Chèque* recourt aux stratégies de la muséologie d'objet. La pièce est simplement accrochée à la cimaise. Elle est inscrite dans un discours qui est celui de la trilogie des couleurs dans l'œuvre d'Yves Klein. Elle participe de ce discours en affichant, par exemple, ces trois couleurs ou en affirmant qu'elle date de 1959, année charnière dans l'œuvre de l'artiste, marquée par l'ouverture au rose et au doré. La mise en exposition de *Chèque* coupe partiellement la pièce de son appartenance au projet des *Cessions*. Bien sûr, le cartel désigne la pièce à travers son titre (rappelons qu'elle est nommée « *Maquette de reçus d'une "Cession d'un volume de sensibilité picturale*

immatérielle transférable" ») comme esquisse associée au projet, mais c'est la pièce comme objet esthétique, fait main, qui est mise en évidence.

A contrario, la mise en exposition de *Chéquier* use des stratégies de la muséologie d'idée ou de savoir. La sous-unité et l'unité dans lesquelles la pièce est incluse procèdent d'une approche résolument documentaire associée à ces muséologies. L'exposition documentaire, écrit Jean Davallon :

[...] se donne pour objectif de faire découvrir et de faire acquérir par un public une certaine quantité d'informations sur un sujet donné. Elle se réfère toujours à un corps de connaissances qu'elle a charge de diffuser [...] (Davallon, 1999 : 61).

Nous voyons que la mise en exposition de *Chéquier* vise à présenter le projet des *Cessions*. Comme nous l'avons souligné plus haut, la pièce appartient à une sous-unité (vitrine) et à une unité d'exposition (vitrine et espace de la vidéo) thématiques, c'est-à-dire à une unité constituée dans le but de faire connaître au visiteur les *Cessions* et, plus globalement, le travail des zones de sensibilité picturale immatérielle. La mise en exposition place tous ces objets sur un même pied d'égalité, qu'ils soient des œuvres, des documents d'archives ou des catalogues d'expositions, qu'ils soient des objets de musée (*Chéquier*), des pièces de collections privées (cahier annoté, lingot d'or, reçu de Jacques Kugel) ou des documents de la Bibliothèque Kandinsky (catalogues). La présence d'un panneau identifiant et détaillant l'ensemble des neuf *Cessions* connues renforce le caractère documentaire de l'unité d'exposition. La variété des formes, des statuts ou des fonctions des objets favorise la reconstitution d'un discours nuancé.

Si la mise en exposition de *Chèque* définit la pièce comme œuvre d'art, la mise en exposition de *Chéquier* identifie ce dernier comme document. À la manière des mises en exposition d'*Autoportrait(s)* de Gina Pane, l'exposition documentaire de *Chéquier* donne accès à la performance d'Yves Klein ou, plus justement, au travail global des *Cessions de zones de sensibilité picturale immatérielle*. Si le traitement documentaire de la pièce (fiche descriptive, dossier d'œuvre) tend à taire ou à masquer son statut documentaire, l'exposition, dans ce cas précis, lui redonne ou l'énonce explicitement.

8.4 Exposer les *Cessions* : vers une forme stabilisée sans l'objet de musée

Présenter les *Cessions de zones de sensibilité picturale immatérielle* est un défi auquel s'est d'abord mesuré l'artiste de son vivant et avec lequel doit maintenant composer

l'institution muséale qui souhaite témoigner de ce travail. Nous avons vu que l'artiste use de moyens multiples, exploitant notamment la photographie et le récit. Nous avons également vu que le MNAM recourt, en 2006, à l'exposition documentaire. Autour d'une pièce périphérique aux *Cessions*, appartenant à sa collection, il compose une unité d'exposition documentaire de manière à décrire et à faire connaître le projet des *Cessions*.

L'exposition documentaire n'est pas la seule stratégie. Mis à part la salle dédiée à la sensibilité picturale immatérielle du Museum Hans Lange de Krefeld, consacrée, rappelons-le, du vivant de l'artiste (Riout, 2004 : 78-80), peu de conservateurs ou de commissaires se risqueraient à présenter un réel volume de sensibilité picturale immatérielle dans le musée qui les emploie. Dans le catalogue de l'exposition *Yves Klein 1928-1962 : a retrospective*, notamment présentée à Houston en 1982, la liste des œuvres énoncée dans les dernières pages de l'ouvrage fait état, au n° 103, d'une énigmatique zone de sensibilité picturale immatérielle. On y apprend que l'entrée n° 103 « *existe sans dimension* »¹¹¹, qu'elle est datée du 14 juin 1961 et qu'elle fait partie de la collection d'Ed Kienholz, l'un des neuf acquéreurs d'une zone du vivant de l'artiste (De Menil et al., 1982 : 26). Nous ignorons si cette zone apparaît dans l'exposition (et par quelle médiation?) ou si elle se manifeste simplement à travers cette mention dans le catalogue. La liste des œuvres décrit, à l'entrée n° 103, ce qui s'apparente à un geste d'artiste d'Ed Kienholz, davantage qu'à un prêt d'œuvre conventionnel :

[...] L'entrée au catalogue n° 103 est un prêt de l'artiste Ed Kienholz, de Hope, dans l'Idaho, qui durant une visite à Houston, le 3 janvier 1982, a proposé que sa zone soit montrée dans l'exposition du Musée Rice et dans les autres expositions de la tournée (De Menil et al. 1982 : 26; notre traduction)¹¹².

Enfin, nous remarquons que des expositions proposent des muséographies qui oscillent entre l'exposition d'objets esthétiques et l'exposition documentaire, en juxtaposant les pièces et les documents, ou en présentant de manière esthétisante des contenus. Ces expositions, auxquelles participent généralement les Archives Klein, s'articulent autour des photographies des *Cessions* ou, plus exactement, de la mise en exposition de chacune des pages du cahier annoté, transformées à ces fins de monstration. En effet, dans un entretien, le directeur des Archives Klein confie que les demandes de prêts répétées des photographies ont amené les

¹¹¹ Texte original : « *exists without dimension* ».

¹¹² Texte original : « *Cat. no. 103 is lent by artist Ed Kienholz of Hope, Idaho, who during a visit to Houston on January 3, 1982, directed that his zone would be located with the exhibition at the Rice Museum and throughout the exhibition tour* ».

Archives Klein à produire des reproductions individuelles de chacune des pages du cahier annoté, à une échelle d'un pour un. Des photographies proches du fac-similé, à une époque encadrées, puis maintenant présentées sans cadre sur support rigide (entretien directeur archives yk).

Depuis quelques années, une mise en exposition spectaculaire des *Cessions* tend à se stabiliser dans une forme qui met généralement en valeur l'ensemble des pages du cahier annoté¹¹³. Pour le directeur des Archives Klein, cette présentation requiert une salle presque fermée et des cimaises de couleur neutre et pâle de préférence, de manière à transmettre ou à évoquer avec une certaine solennité, dit-il, l'immatérialité ou le vide (entretien directeur archives yk). Dans le cadre d'une exposition solo, tenue au Musée Guggenheim de Bilbao en 2005, la mise en exposition des *Cessions* regroupe quatre éléments ou ensembles. À l'extrémité d'une salle peinte de couleur neutre est accrochée une pièce encadrée qui met en valeur la trilogie des couleurs. Sur une petite table, repose l'écrin et les lingots d'or, ainsi qu'un carnet de reçus. Sur les deux cimaises adjacentes se succèdent, à la hauteur du regard, les reproductions des pages du cahier annoté. Sans affirmer que la salle est emplie de sensibilité picturale immatérielle, la mise en exposition cérémonieuse invite à penser que le visiteur puisse s'imprégner (ou imaginer s'imprégner) de cette sensibilité. Ci-dessous, une image de l'exposition au Musée Guggenheim de Bilbao.

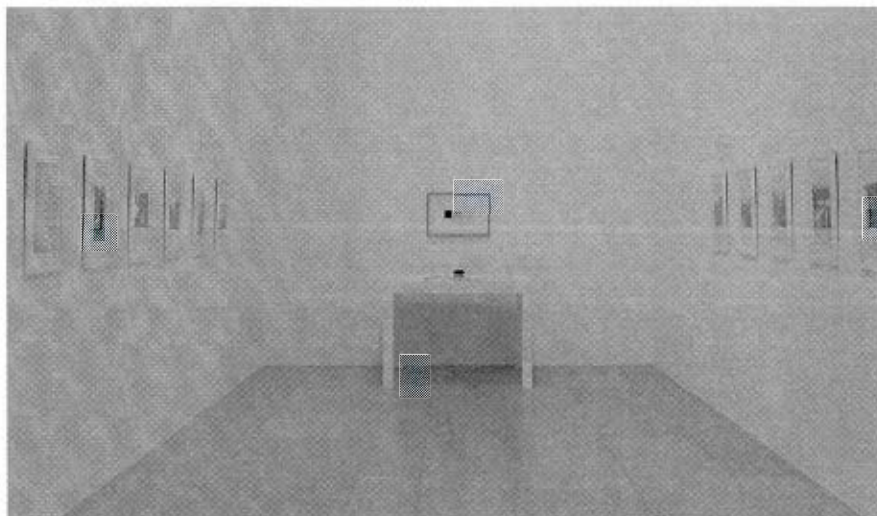


Figure 33 – Exposition Yves Klein, au Musée Guggenheim de Bilbao, 2005. Photo : Archives Klein.

¹¹³ En effet, nous avons consulté aux Archives Klein une série d'images de mises en exposition des pages du cahier dans différents musées, chaque fois présentées sur des murs pâles, sans artifice.

La muséalisation articulée autour d'un document périphérique

Les études de cas ont jusqu'à maintenant présenté différents modes d'existence de performances et différentes stratégies de muséalisation. Après avoir interrogé deux propositions artistiques qui ne connaissent qu'une présentation unique, l'une improvisée (*Danse dans la neige*), l'autre soigneusement préparée (*Autoportrait(s)*), nous avons analysé dans ce huitième chapitre les *Cessions de zones de sensibilité picturale immatérielle* d'Yves Klein, désignées comme un projet de performances multiples, mais limitées. À l'instar des performances de Françoise Sullivan et de Gina Pane, la muséalisation des *Cessions* s'articule autour de l'acquisition, de la documentation et de l'exposition d'un document qui tient lieu de la performance dans la collection muséale et dans l'espace d'exposition. Toutefois, nous avons vu que ce document n'est pas un substitut que formalise l'artiste dans cette visée de substitution, en amont de la muséalisation, mais bien un (deux, en fait) document périphérique de la performance, qui appartient plutôt à l'histoire de son élaboration. Ainsi, si le statut de travail artistique de la pièce, qui tient lieu de la performance dans la collection muséale, est affirmé par l'artiste et entériné par le musée dans les cas de *Danse dans la neige* et d'*Autoportrait(s)*, il est essentiellement, pour *Chèque* et pour *Chéquier*, le fruit d'une reconnaissance de l'institution muséale.

CHAPITRE NEUF

INTIME ET PERSONNEL D'ESTHER FERRER

Esther Ferrer est née en 1937, à San Sebastián, dans le nord de l'Espagne. Son œuvre compte des installations, des photographies, des collages et des sculptures, mais l'artiste est d'abord reconnue pour ses performances qu'elle présente, avec un minimalisme constant, depuis le milieu des années 1960. En 1967, elle joint le collectif ZAJ, une formation à composition variable fondée à Madrid, en 1964, par les musiciens et compositeurs espagnols et italiens, Juan Hidalgo, Walter Marchetti et Ramón Barce (Samiento, 1996). Inspiré par les expérimentations de John Cage que Juan Hidalgo et Walter Marchetti rencontrent dans les années cinquante, ZAJ développe un travail de création néodadaïste dans l'esprit des concerts et des actions du mouvement Fluxus. De manière libre et intermittente, Esther Ferrer travaille avec le groupe jusqu'à sa dissolution, en 1996. En 1999, elle représente l'Espagne à la Biennale de Venise et en 2008, elle obtient le Prix National des arts plastiques décerné par le Ministère de la Culture de l'Espagne. Aujourd'hui, l'artiste travaille à Paris où elle vit principalement depuis la fin des années 1960.

Développée sous un régime franquiste répressif, la pratique de la performance d'Esther Ferrer nécessite peu de moyens économiques et techniques. Empruntant certains principes de l'art de Fluxus, elle se développe à partir de propositions simples et ouvertes. Esther Ferrer affirme pratiquer un art éphémère et vivant, inscrit dans le temps présent et dans l'espace du spectateur. Dans un entretien accordé en 2000, elle évoque la simplicité narrative et technique de ses performances de jeunesse :

[...] À l'époque, lorsque je m'asseyais et que je regardais le public sans rien faire, il y avait beaucoup de sens à tout ça : le désir de casser le spectaculaire, le côté théâtral, le désir de laisser les gens comprendre la situation, de chercher qui était le spectateur de qui car si tu me regardes et que je te regarde, nous sommes tous les deux dans la même situation; j'étais leur spectacle et ils étaient mon spectacle (Babin, 2000 : 53).

L'année précédente, elle définit la performance qu'elle pratique toujours dans ce même esprit :

[...] Si je pense à la performance en soi, je me dis qu'elle est cette succession d'instantanés qui forment ce que nous appelons, le présent, un présent dont les protagonistes sont - la plupart du

temps - deux présences vives aussi importantes : la mienne et celle de l'autre (un autre qui peut être singulier ou pluriel) (Ferrer, 1999 : 28).

Esther Ferrer réalise ses performances sans décor ni costume. Les quelques accessoires et éléments de mobilier qu'elle utilise sont des objets issus du quotidien : des marteaux, des montres, des cordes, des chaises, des tables. Ces objets sont choisis pour leur fonction pratique, parfois symbolique. Qu'elles prennent la forme d'actions ou de conférences, ses performances ne proposent pas de situation spectaculaire à la manière de Gina Pane, par exemple, et demeurent étrangères aux « *délires artistiques, messianiques, prophétiques* » des approches viennoises (Babin, 2000 : 53). Au contraire, Esther Ferrer cherche à réduire les effets de mise en scène au minimum, comme elle l'expose dans l'entretien déjà cité :

[...] Pour le moment, ce qui m'intéresse c'est un fait clair, direct, un point à partir duquel les gens qui sont présents dans ma proposition peuvent construire un monde ou le refuser. Je ne donne pas dans le spectaculaire, je n'aime pas les spectacles pour les spectacles, même si j'adore les fêtes foraines et les fêtes populaires. Je ne veux pas ajouter des éléments de décors, des ornements, ou des choses qui peuvent faire jolies de la même façon que je ne veux pas faire des gestes théâtraux ou être debout comme si j'étais en train de recevoir l'inspiration divine, non c'est la vie qui passe, si je prends le verre, je le prends, si je dois monter un escalier, je le monte, si je dois regarder les gens, j'essaie de les regarder de la façon la plus naturelle possible, comme si j'étais dans un café et que je regardais les gens (Babin, 2000 : 56).

Pour l'artiste espagnole, la pratique artistique constitue nécessairement un acte social et politique. Les gestes minimalistes et quotidiens qu'elle met en scène articulent un point de vue intéressé sur les rapports humains et les rapports de force. Le corps et sa présence physique sont au cœur de sa pratique. Dans la performance des années soixante-dix, pour de nombreux artistes et en particulier pour les femmes artistes engagées dans des mouvements féministes, la quête d'une plus grande liberté se traduit par la mise en scène d'un corps assumé. Participant à ce mouvement, Esther Ferrer se souvient :

*[...] Libérer nos corps [avait une grande importance], exalter la naturalité du nu, montrer notre corps comme tel, sans se soucier s'il correspondait ou pas aux canons esthétiques fixés par la mode ou les préjugés sociaux, le corps comme langage, comme expression de l'individualité, comme support aussi d'un discours personnel (dossier d'œuvre *Intime et personnel*, FRAC Lorraine).*

9.1 *Intime et personnel* : une performance aux multiples occurrences

Créée en 1967, *Intime et personnel* est l'une des premières performances que réalise Esther Ferrer¹¹⁴. La proposition est à la fois élémentaire et ouverte aux variations. En effet, *Intime et personnel* est rejouée suivant un programme qui permet à l'artiste de recréer la performance dans des contextes variables et selon des modalités qui diffèrent. Dans sa plus simple expression, il s'agit pour l'artiste de mesurer, à l'aide d'un ruban souple comme ceux qu'utilisent les couturiers, différentes parties de son corps ou du corps d'une autre personne et de marquer les différentes sections mesurées, d'un point, d'une note de musique ou d'un nombre. Par exemple, l'artiste peut choisir de mesurer son avant-bras et d'inscrire sur le coude ou sur le poignet, le nombre obtenu en centimètres (ou en pouces, peu importe). La performance s'achève au moment où suffisamment (au goût de l'artiste) de points, de notes de musique ou de nombres sont notés sur le corps du sujet, de même que les mots « *intime* », « *et* », « *personnel* ».

Contrairement à la danse de Françoise Sullivan ou à l'action de Gina Pane, *Intime et personnel* n'est pas présentée une seule fois dans un contexte temporel et spatial spécifique. Suivant la proposition de Nelson Goodman, *Intime et personnel* appartient à la catégorie des œuvres allographiques (Goodman, 1990). C'est l'enjeu de la contrefaçon, écrit Nelson Goodman, qui distingue les œuvres autographiques des œuvres allographiques (Goodman, 1990 : 147). Pour les premières, comme *Danse dans la neige* ou *Autoportrait(s)*, la notion d'authenticité a un sens et elle est définie par l'histoire de production des objets ou des performances. Pour les deuxièmes, la notion d'authenticité n'est pas, au contraire, appropriée pour qualifier les différentes pièces ou différentes réitérations. La performance d'Esther Ferrer peut donc être reconduite sans mettre en péril l'intégrité de la proposition. Les représentations de la performance ne constituent pas des copies de moindre qualité ou des contrefaçons frauduleuses, mais des occurrences toutes aussi valables les unes que les autres.

Différemment des rituels qui accomplissent les *Cessions de zones de sensibilité picturale immatérielle*, *Intime et personnel* ne compte pas un nombre prédéterminé

¹¹⁴ L'année et le contexte de la création d'*Intime et personnel* font l'objet d'une discussion. L'artiste affirme qu'il s'agit de l'une des plus anciennes performances de son répertoire (entretien artiste ef). Elle aurait été créée au Conservatoire de musique de Madrid ou dans le cadre d'un festival en Italie. Le FRAC Lorraine soutient que la présentation originale d'*Intime et personnel* a lieu en 1967 (dossier d'œuvre *Intime et personnel*, FRAC Lorraine). Pour le Museu d'art contemporani de Barcelona (MACBA), qui possède également une manifestation d'*Intime et personnel*, la création de la performance date plutôt de 1971. [en ligne] http://www.macba.cat/controller.php?p_action=show_page&pagina_id=29&inst_id=18660.

d'occurrences potentielles. De plus, si elle reconnaît être l'auteure de sa proposition, Esther Ferrer envisage sans réserve que d'autres interprètent sa performance (entretien artiste ef). Sa pratique s'apparente davantage à l'*event* fluxien, cet « événement » préalablement prescrit, qui peut être reconduit par l'artiste ou par d'autres exécutants, suivant un programme donné et au sein duquel le hasard intervient (Brecht, 2002). Par ailleurs, Esther Ferrer accueille favorablement « l'accident » et le « hasard » que lui procurent de nouvelles circonstances de présentation (Ferrer, 1994 : 28).

Dans les années 1970, et de plus en plus fréquemment à compter de la deuxième moitié des années 1990, l'artiste présente à plusieurs reprises *Intime et personnel*. À chaque fois, elle redéfinit des paramètres. En 1998, par exemple, Esther Ferrer rejoue *Intime et personnel* au Museu d'art contemporani de Barcelona (MACBA) dans le cadre des événements spectaculaires entourant l'exposition *Out of action : Between Performance and the Object, 1949-1979* (dossier d'œuvre *Intime et personnel*, FRAC Lorraine). C'est avec un homme dévêtu qu'elle travaille. Esther Ferrer trace d'abord sur un mur blanc, la double silhouette du participant, de face, puis de dos. À l'aide d'un mètre souple, elle mesure différentes parties du corps de l'homme : la circonférence de ses bras, de son torse et de ses hanches, la longueur de son sexe, puis la circonférence de ses cuisses, de ses mollets, de ses poignets, de ses chevilles. C'est sur le mur blanc qu'elle note les nombres obtenus. Et c'est sur les épaules, le dos et le haut des fesses du participant, qu'elle colle à la fin de l'action, les lettres noires qui forment les mots « *intimo* », « *y* » et « *personal* »¹¹⁵.

9.1.1 La notation d'*Intime et personnel* : une « proposition ZAJ », une « partition »

Dans les années soixante, des pratiques nouvelles comme l'art minimal, l'art conceptuel, les diverses propositions des artistes de Fluxus s'accompagnent, s'appuient ou se manifestent à travers différents types d'écrits. Pour certaines de ces pratiques, les œuvres se présentent sans aucun autre support matériel que leur énoncé linguistique. Jean-Marc Poinot parle d'« énoncés performatifs » qui « désignent la substance linguistique qui fait l'œuvre et qui ne peuvent en être soustraits sous peine de la démanteler » (Poinot, 2008 : 143). Les propositions présentées dans *Art conceptuel : une entologie*, qui regroupe des pièces conceptuelles essentiellement textuelles, appartiennent à cette catégorie d'énoncés (Vallos, Herrmann et Reymond, 2008). Pour d'autres pratiques, comme les *events* de

¹¹⁵ La description de cette occurrence est réalisée à partir du visionnement de la vidéo documentaire de la performance disponible en ligne sur le site du MACBA à : <http://www.macba.cat/media/ferrer>.

George Brecht, de Ben ou de Yoko Ono, par exemple, les œuvres prennent la forme d'actions généralement banales, rapportées ou prescrites à travers quelques mots ou quelques phrases essentiellement descriptives (Feuillie, 2002).

Comme nous l'avons énoncé plus haut, la pratique de la performance d'Esther Ferrer compose avec cette deuxième catégorie d'écrits. À l'instar des artistes de Fluxus, Esther Ferrer rédige des « *partitions* » qui sont ni plus ni moins des programmes visant à définir la proposition, à guider la réalisation et la reconduction de ses performances. Aussi appelée « *proposition ZAJ* », la partition d'*Intime et personnel* prend la forme d'un court texte écrit à la troisième personne du singulier. Énonçant dans un langage simple et précis les actions que doit exécuter la performeuse, elle est une sorte de canevas que l'artiste interprète librement. Il existe des versions espagnoles, françaises et anglaises de la partition, toutes équivalentes pour Esther Ferrer. Nous reproduisons ci-dessous une version de ce texte en français :

Intime et personnel : une proposition ZAJ

Cette action consiste à mesurer son corps ou le corps de quelqu'un d'autre. Toutes les versions sont bonnes y comprise celle-ci.

L'action peut être faite à la fois par une personne seule, en couple ou à plusieurs, sans discrimination d'âge, de sexe ou de condition.

On peut la faire sur son propre corps ou sur celui de quelqu'un d'autre. Si on la réalise à plusieurs, cette action peut être faite de façon totalement anarchique ou bien en respectant un ordre : par exemple, située en file indienne, la première personne interviendra sur la seconde, qui a son tour le fera sur la troisième et ainsi de suite jusqu'à la dernière.

L'action peut être réalisée habillé ou nu, debout ou allongé, dans n'importe quelle position ou situation. S'il y a du public, on peut mettre un miroir géant devant lui, qui lui renverra son image. Le résultat varie mais peu.

Chaque personne aura un centimètre avec lequel elle prendra les mesures des parties de son propre corps (ou du corps de l'autre). Après chaque mesure, elle mettra sur la partie correspondante un point, une note musicale (écrite, dessinée ou collée) ou un numéro.

Au même moment, ou immédiatement après, la personne ou les personnes qui réalisent l'action peuvent dire, si cela leur plaît, le chiffre à haute voix, le noter sur un tableau noir ou jouer la note musicale sur un piano ou n'importe quel instrument de son choix.

Quand chaque participant considère qu'il a déjà assez mesuré, il peut faire ce qu'il veut : s'il a noté les chiffres sur le tableau noir, il peut par exemple faire l'addition en faisant attention de ne pas se tromper, écrire les chiffres très grands sur le sol et se promener dessus (ce qui facilitera la rencontre avec les autres), répéter les chiffres ou leur addition autant de fois qu'il le considère nécessaire au rythme de sa chanson préférée ou à un autre rythme, faire réellement ce qu'il a envie de faire, seul ou avec ceux que sa proposition intéresse; partir tranquillement ou brûler tous les points, étiquettes ou notes musicales collées sur son corps (il est recommandé de les retirer avant), etc.

Les mots INTIME ET PERSONNEL sont uniquement informatifs et peuvent être collés ou écrits sur le corps. Si le résultat est satisfaisant, les participants peuvent recommencer autant de fois qu'ils le veulent (dossier d'œuvre *Intime et personnel*, FRAC Lorraine; liste des documents : appendice D).

Chez Esther Ferrer, la partition est donc indissociable de la performance. La première précède la deuxième et la commande. En effet, la rédaction préalable d'une partition accompagne toujours la création des performances. L'artiste écrit d'abord un texte qu'elle conclut généralement par une mention du type : « *toutes les versions sont bonnes et/ou incluent celle-là* » de manière à autoriser les reprises et les variations (entretien artiste ef). Souvent, elle tape à la machine les partitions et elle ajoute à la main des petits dessins qui représentent les actions énoncées¹¹⁶.

9.1.2 Enregistrer la performance : des photographies d'une occurrence

Contrairement à Gina Pane et à Yves Klein, l'artiste ne voit pas systématiquement à la documentation de ses performances. Si elle accorde une importance à la partition, Esther Ferrer exprime très peu d'intérêt pour la documentation et l'archivage de son travail. Elle affirme ne pas tenir le registre des différentes présentations d'*Intime et personnel* et elle laisse volontiers à d'autres le soin de réaliser des vidéos et des photographies de ses prestations (entretien artiste ef). Son rapport à la documentation, à sa production et à son usage se situe diamétralement à l'opposé du rapport qu'entretient Yves Klein qui, nous l'avons vu, multiplie les discours sur son travail.

Nous savons toutefois, qu'en 1977, elle choisit de documenter *Intime et personnel* par la photographie¹¹⁷. La performance est réalisée au studio Lerin, à Paris. À cette occasion, Esther Ferrer performe seule et sans vêtements. Un mètre souple dans les mains, elle mesure son corps filiforme et colle sur sa peau des petits chiffres noirs qui correspondent aux relevés qu'elle enregistre, progressivement. À la fin de l'action, elle appose au-dessus de ses seins, les lettres noires qui composent le titre de la pièce en espagnol. Une connaissance de l'artiste, la photographe Ethel Blum, réalise une série de photographies. Bien qu'aucun regardeur n'apparaisse sur les images qui nous sont aujourd'hui parvenues, Esther Ferrer se souvient avoir réalisé cette performance devant un petit groupe d'amis (entretien artiste ef).

¹¹⁶ Esther Ferrer affirme qu'elle ne sait plus si elle a en possession les tapuscrits originaux. Elle conserve aujourd'hui la plupart des textes sur le disque dur de son ordinateur (entretien artiste ef).

¹¹⁷ L'année de la production des photographies documentaires fait aussi l'objet d'une discussion. Le MACBA lui-même affirme tantôt que l'année de production est 1977, tantôt, 1975. [en ligne] http://www.macba.cat/controller.php?p_action=show_page&pagina_id=29&inst_id=18660). Dans le catalogue de l'exposition ZAJ au Musée Reina Sofia de Madrid, il est stipulé que 1975 est l'année de production des photographies (Samiento, 1996 : 170-171, 223).

9.1.3 Revisiter le territoire documentaire : une série photographique

Esther Ferrer affirme avoir conservé les négatifs tirés de cette présentation d'*Intime et personnel* pendant plus de vingt ans, sans les retoucher, sans les intégrer dans un autre projet de création (entretien artiste ef). C'est au milieu des années 1990, à l'occasion d'une exposition rétrospective de l'œuvre de ZAJ, présentée au Museo nacional Centro de Arte Reina Sofia de Madrid, qu'une douzaine de photographies sont encadrées (Samiento, 1996). À la demande du musée, Esther Ferrer accepte que des images soient tirées à partir des négatifs faits au studio Lerin, puis agencées dans une séquence cohérente. Elle apporte ses négatifs au musée et compose une série avec l'aide des professionnels de la structure. Au terme de l'exposition, Esther Ferrer récupère les négatifs et l'ensemble photographique. Elle évoque le souvenir de la fabrication de l'ensemble photographique :

[...] J'ai choisi celles qui me semblaient les plus belles, les plus significatives. Et ils en voulaient une, au commencement bien sûr, puis celles qui montrent les différentes façons de mesurer. Je crois que je mesure le cou, je commence par la tête, le coude, les doigts, les jambes, le sexe. On a choisi avec le conservateur... je ne me rappelle pas comment on a fait. Ou peut-être qu'on a choisi celles qui étaient le mieux, je veux dire, je ne fais jamais des photos (entretien artiste ef).



Figure 34 – *Intime et personnel*. Photo : FRAC Lorraine.

Ci-dessus, une reproduction de cet ensemble. Sur chacune des photographies noir et blanc, apparaît l'artiste nue qui mesure différentes parties de son corps et qui place sur ces zones choisies, des nombres noirs autocollants. Ces photographies ont une hauteur de 40 cm et une largeur de 30 cm. Rassemblées sous verre, dans un grand cadre carré de 137,5 cm x 137,5 cm, elles forment une séquence chronologique cohérente qui raconte la performance. En effet, la disposition des images permet de reconstituer le récit de l'action, en suivant un ordre qui va de gauche à droite et de haut en bas. La dernière photographie annonce le dénouement de l'action. Elle présente l'artiste, en plan pied, se tenant debout, dans une position neutre et statique, le dos près du mur, les mots « *Intimo* », « *y* » et « *personal* » inscrits au-dessus de la poitrine et du ventre.

9.1.4 Une documentation seconde

En défendant une approche de la performance qui se conjugue au présent, Esther Ferrer avance que le geste est plus estimé que la documentation, voire même que les propositions plastiques ou les installations qui en émergent. Le geste est plus « *vivant* » que les objets, moins « *fossilisé* », dit-elle (Ferrer, 1999 : 28). L'installation a plutôt le caractère du « *résidu* » et n'a peu de sens, voire n'a « *pas de vie hors de la performance* » (Ferrer, 1999 : 26). Bien que la pratique de l'installation et celle de la performance composent l'œuvre d'Esther Ferrer et se répondent naturellement, l'artiste reconnaît qu'elle a « *la sensation que la performance, c'est l'œuvre, et que l'installation, c'est le cadavre de l'œuvre ou, dans le meilleur des cas, la photographie retouchée de l'œuvre* » (Ferrer, 1999 : 28). De ce point de vue, sa vision de la performance et de la production documentaire qui en émerge se situe à l'opposé de la vision de Gina Pane. Le travail de la première persiste à travers la réitération alors que celui de la deuxième reste à travers le constat photographique.

Le statut de l'ensemble photographique d'*Intime et personnel* est porté par ce même discours général. Dans l'entretien qu'elle nous accorde en novembre 2009, Esther Ferrer raconte qu'au départ, le projet de documenter par la photographie sa performance n'est pas nourri par le désir d'en tirer une proposition permanente qui aurait pour fonction principale de la diffuser et de la mettre en valeur. Qui plus est, selon l'artiste, il s'agit moins de documenter *Intime et personnel* que de produire un matériel éventuellement destiné à nourrir de nouvelles créations. Esther Ferrer raconte qu'à l'époque, elle s'intéresse déjà au thème du temps qui passe et qui s'inscrit sur le corps vieillissant. Elle souhaite alors obtenir des images de son propre corps en prévision d'un travail futur dont elle ne connaît pas encore les

paramètres. Plutôt que de faire de simples portraits, elle demande à la photographe Ethel Blum de faire des images d'elle en action (entretien artiste ef). Citons un extrait de l'entretien :

[...] Pour *Intime et personnel*, j'ai demandé de faire des photos, parce que je travaillais déjà avec le temps. Vous savez que j'aime bien faire des photos pour mesurer le temps. Et j'ai pensé faire une suite avec mon corps, parce que les portraits, dans le temps, je ne sais pas si vous connaissez ce que j'ai fait, déjà, avec ma tête... Je vais vous montrer [elle apporte des catalogues]. Comme j'ai l'idée du temps toujours dans ma tête, j'ai pensé faire des images de mon corps, et j'ai pensé qu'*Intime et personnel*, c'était l'idéal. Et après j'ai oublié complètement [ces images]. Et il y a peut-être cinq ans, peut-être six ans, j'ai décidé de refaire cette performance, à nouveau, uniquement pour les photos, uniquement pour voir le vieillissement de mon corps (entretien artiste ef)¹¹⁸.

Du point de vue d'Esther Ferrer, la performance *Intime et personnel* n'est pas représentée, dans le monde des objets, par un substitut qui, à l'instar de l'album de *Danse dans la neige* ou des constats d'*Autoportrait(s)*, s'impose sur les autres documents comme celui qui tient lieu de la performance. L'artiste ne nie pas la valeur esthétique de l'ensemble de douze photographies et elle n'interdit pas sa diffusion, mais celui-ci demeure à ses yeux une documentation seconde par rapport à la performance. Le fait que l'ensemble soit réalisé, a posteriori, à l'initiative d'une institution muséale, pour répondre à un besoin précis de diffusion, rappelle que la performance constitue toujours, pour Esther Ferrer, le véhicule le plus significatif.

9.2 Sélectionner et désigner *Intime et personnel* : des photographies et « la » performance

Les travaux d'Esther Ferrer sont peu présents dans les collections publiques. Le MACBA, le Musée d'art de San Sebastián et la Bibliothèque Kandinsky du Centre Pompidou travaillent depuis la fin des années 2000 à la constitution de fonds d'archives. La nature éphémère des travaux d'Esther Ferrer et son désintérêt pour la documentation et sa mise en valeur brossent les contours d'un œuvre évanescent qui ne répond pas naturellement aux paramètres de la collection muséale. Comme l'artiste l'affirme, l'aversion et l'ennui qu'elle éprouve à l'égard des activités d'autopromotion, de vente et d'archivage expliquent possiblement la faible présence de ses travaux dans les collections :

¹¹⁸ L'exposition *Re-act feminism : performancekunst der 1960er und 70er jahre heute*, tenue à l'Akademie der Künste de Berlin du 13 décembre 2008 au 8 février 2009, présente *Intime et personnel* d'Esther Ferrer à travers quelques documents photo et vidéo de la performance. Sur la page électronique du site de l'exposition, consacrée à Esther Ferrer, deux images de l'artiste performant *Intime et personnel*, en 1994 et en 1977, sont mises en parallèle de manière à évaluer le temps qui a passé. [en ligne] : http://www.reactfeminism.org/nr1/artists/ferrer_en.html.

[...] Je n'essaie pas de vendre, j'ai horreur de ça. Je ne sais pas comment le faire, ça me perturbe beaucoup. [Et] je suis très mauvaise au niveau de tout cela, des archives, de l'organisation. Je fais un effort, pour répondre à ces gens-là, qui viennent me voir et qui me demandent de la documentation. Mais entre vous et moi, ça ne m'intéresse pas. Et ça m'est complètement égal, comme je ne travaille pas pour la postérité, mais pour les gens de mon temps et pour moi. [...] Mais bon, peut-être que je n'ai pas fait pas ce qu'il fallait faire. Mais ça m'a permis de travailler tranquille, très tranquille (entretien artiste ef).

À notre connaissance, deux institutions muséales possèdent une pièce associée à la performance *Intime et personnel*. Le MACBA conserve une série de planches contact des négatifs réalisés dans le cadre de la réalisation de la performance à Paris, en 1977, dont nous avons déjà discuté. Quinze séries de cinq ou six petites images sont présentées côte à côte, sous verre, sur un fond blanc, dans un encadrement sobre. La figure ci-dessous en présente un fragment.

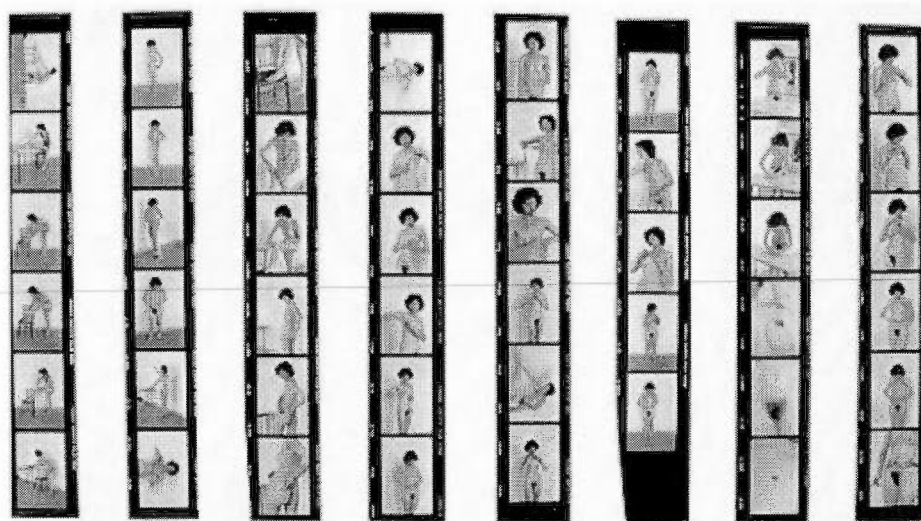


Figure 35 – *Intimo y personal* (détail). Photo : MACBA.

Après le MACBA, c'est dans la collection du FRAC Lorraine qu'« *entre* », en 2004, *Intime et personnel*. Cette entrée prend la forme d'une double acquisition. D'une part, le FRAC Lorraine achète, par l'entremise de la galerie Lina Vincy qui représente l'artiste à Paris, l'ensemble photographique réalisé près de dix années plus tôt, à l'occasion de la rétrospective de ZAJ au Museo nacional Centro de Arte Reina Sofia. D'autre part, le FRAC Lorraine obtient le droit de réitérer la performance d'Esther Ferrer, avec ou sans la présence de l'artiste. Le respect de la partition constitue l'essentiel des exigences de la réitération que nous rapportons de manière plus détaillée dans les sections suivantes.

Cette double acquisition, négociée à l'initiative de la directrice du FRAC Lorraine, répond aux orientations de la collection de la structure. En effet, si cette dernière se donne pour mission d'offrir une place plus importante aux artistes femmes qui ne représentent, en 2008, que le quart des artistes de sa collection, elle a aussi pour mission d'interroger, voire de repousser les « *limites de la collection* » (FRAC Lorraine, [2009] : 7). À ce propos, le *Bilan 2005-2008* indique :

[...] La collection compte en 2008 près de 620 pièces produites par plus de 285 artistes (majoritairement masculins, à plus de 75%). Peintures, photographies, sculptures, vidéos, installations... autant de moyens (a priori) qui permettent d'œuvrer dans ce vaste champ qu'est la création actuelle. Si le FRAC Lorraine collecte tous les ans des œuvres d'artistes de renommée nationale et internationale, cette démarche s'accompagne toutefois d'une réflexion sur l'acte même de collectionner. Il serait réducteur de présenter cette collection sans préciser que depuis quelques années le FRAC Lorraine cherche à réfléchir sur les limites d'une collection, faisant ainsi écho aux moyens actuels de la création. Peut-on ignorer qu'une partie de l'art depuis les années 1969 est issue de la performance, que la proximité avec le cinéma est de plus en plus évidente? (FRAC Lorraine, [2009] : 7).

C'est une meilleure représentation, et du travail des artistes femmes, et de l'art actuel tel qu'il se pratique, que cherche à obtenir le FRAC Lorraine. Écrire entre parenthèses dans le *Bilan 2005-2008*, qu'« *a priori* », la peinture, la photographie, la sculpture, l'installation constituent les moyens « *qui permettent d'œuvrer dans ce vaste champ qu'est la création actuelle* » (FRAC Lorraine, [2009] : 7), c'est sous-entendre que l'art actuel emprunte aussi d'autres formes auxquelles les collections publiques s'intéressent peu. Dans un entretien portant sur la politique d'acquisition du FRAC Lorraine, la directrice confirme cette idée selon laquelle les musées et les FRAC ont du mal à intégrer dans leur collection un art contemporain qui serait conceptuel, vivant, éphémère. Selon la directrice, le marché de l'art constitue aujourd'hui la plus forte instance de reconnaissance, à un point tel qu'il oriente les activités de collectionnement des institutions publiques de l'art. Par conséquent, les œuvres qui ne répondent pas à la demande du marché trouvent difficilement une place dans les collections. Elle explique :

[...] Moi, ce qui m'intéresse, c'est l'idée de pousser les limites de la collection de l'art contemporain jusqu'à son absurdité totale, parce que ça me semble tellement absurde d'acheter des performances. Parce que je crois que le système actuel est en déconnexion totale avec la création. Et qu'effectivement, les collections, du fait qu'elles sont très liées à un marché de l'art, sont très liées à l'objet. Et que s'il y avait un système de financement différent, on aurait des formes différentes d'art, en fait, en tout cas, ces performances, ou ces œuvres éphémères, ces choses seraient beaucoup plus présentes si le système du marché de l'art n'était pas aussi présent. Donc j'essaie de pousser ça et j'essaie donc d'acheter des performances, des droits de diffusion de film, d'acheter des œuvres invisibles, interdites, et bien voilà. En essayant de pousser l'idée même d'une collection d'art publique, parce que c'est quand même de l'argent public qu'on a (entretien conservatrice ef).

À la lumière de ce projet, acquérir le droit de réitérer la performance d'Esther Ferrer devient un « acte important » pour la directrice du FRAC Lorraine comme elle le confirme :

[...] Acheter Esther Ferrer, ça me semblait être un acte important, parce qu'elle est une artiste importante de la performance en France, même si elle est d'origine espagnole. Et parce qu'elle n'est pas achetée et qu'elle n'est quasiment pas présente dans les collections publiques. Et puis, c'était l'occasion de faire une rencontre avec elle et de se poser la question de « comment on active une œuvre, quoi ! » (entretien conservatrice ef).

C'est le caractère singulier de l'acquisition du droit de réitérer la performance qui conduit à l'achat de l'ensemble photographique. Pour l'artiste et la galerie qui la représente, il est difficile de concevoir que la présence d'Esther Ferrer, dans la collection du FRAC Lorraine, puisse s'incarner dans une autre forme que celle d'un objet. C'est ce qu'avance la directrice du FRAC Lorraine qui commente la réaction de l'artiste, au moment où elle lui fait part de son désir d'obtenir le droit de réitérer une performance :

[...] Pour elle, c'était inenvisageable. Elle ne comprenait pas ce que je voulais véritablement. Parce que personne ne lui avait jamais demandé d'acheter une œuvre [de performance]. Elle a accepté, à vrai dire, quand elle m'a rencontrée, parce qu'elle a compris que ma motivation profonde était que l'œuvre soit revue, revisitée, réactivée. Et que ce n'était pas la photo, le témoignage, qui m'intéressait (entretien conservatrice ef).

Esther Ferrer exprime les mêmes propos :

[...] Quand [la directrice du FRAC Lorraine] est venue me voir [pour me dire qu'elle voulait acquérir l'intime et personnel], j'ai été surprise, parce que je ne vends même pas des photographies de performances. C'est la première fois dans ma vie que je vendais des photos de performances, d'ailleurs. Alors, je lui ai dit : « mais qu'est-ce que ça veut dire ? » Elle m'a dit que c'était le droit de refaire la performance qui l'intéressait. J'ai dit : « ok ». Mais de toute façon, ce droit-là, tout le monde l'a ! (entretien artiste ef).

En qualifiant l'ensemble photographique de « témoignage », la directrice du FRAC Lorraine laisse entendre que c'est la performance qui constitue à ses yeux, la manifestation la plus représentative du travail d'Esther Ferrer et que par conséquent, c'est davantage le droit de la réitérer qu'elle cherche à acquérir. C'est donc « la galerie qui a un peu insisté » pour que soient également acquises les photographies, car il était important pour la représentante d'Esther Ferrer qu'« une œuvre physique » gagne les réserves du FRAC Lorraine, relate la directrice (entretien conservatrice ef). La vente combinée, celle des douze photographies et du droit de réitération, satisfait donc la galerie, l'artiste et le FRAC Lorraine.

9.2.1 Acheter des photographies, obtenir le droit de réitération

Entre la galerie Lina Vincy qui représente l'artiste et le FRAC Lorraine qui acquiert l'ensemble photographique et le droit de réitérer la performance, un contrat est signé. L'article I du contrat stipule que l'acquisition porte sur deux « œuvres intitulées : *Intime et personnel* ». Outre l'ensemble de photographies, le « droit de réaliser la performance » est également objet de l'achat. Cette formule précise la nature de l'acquisition, comme en témoigne une version corrigée du contrat. Dans la première version, le contrat stipule que « la performance » est cédée au FRAC Lorraine, alors que dans la version annotée, c'est le droit de réitérer la performance qui fait l'objet de l'acquisition. A été raturé à la main le mot « performance » et a été ajouté l'énoncé que nous reproduisons ci-dessous en italique :

[...] Les œuvres intitulées : Intime et personnel, 1967 / 1979 [sic], ensemble de 12 photographies noir/blanc ainsi que ~~la performance~~ que le droit de réaliser la performance par toute autre personne que l'artiste Esther Ferrer sont cédées au Frac Lorraine pour la somme de [...] (dossier d'œuvre *Intime et personnel*, FRAC Lorraine).

Le contrat confirme la cession du droit de réitérer la performance. Une facture est également produite par la galerie. L'identité des vendeurs et acheteurs ainsi que le montant de la vente et la date de la transaction sont fixés. La performance comme évènement créatif à la source de l'ensemble photographique et l'année de sa première occurrence sont notées. Toutefois, contrairement au contrat d'acquisition, la facture ne fait pas mention du droit de réitération. Préparée par la galerie, la facture indique qu'est vendu[e] « 1 œuvre-performance de *Esther Ferrer* », définie comme suit :

*[...] Titre : "Intime et personnel"
Date : performance créée en 1967
Les 12 photos noir et blanc de l'œuvre encadrée datent de 1977
Dimension (cadre) : 137,5 x 137,5 cm
Chaque photo : 40 x 30 cm (dossier d'œuvre *Intime et personnel*, FRAC Lorraine).*

Un prix est indiqué, mais aucune information ne porte sur la cession du droit de réitération. Que traduit cette absence? En fait, la directrice de la structure confirme que la cession du droit de réitération est accordée, mais qu'elle n'engage aucun échange d'argent. Un paiement, en différé, pourra être éventuellement accordé à l'artiste, sous la forme d'un cachet, à l'occasion de la réitération de la performance au FRAC Lorraine. En somme, ce sont essentiellement les photographies qui sont achetées.

Le droit de réitération de la performance est cédé sans échange d'argent. L'artiste ne conçoit pas qu'il soit possible de vendre ses performances. L'acquisition du droit de réitération constitue plutôt une forme d'engagement entre l'artiste et la directrice du FRAC Lorraine. Elle est une entente ouverte et libre dont la valeur repose sur la complicité intellectuelle et artistique qui lie l'artiste et la directrice, de même que sur leur confiance mutuelle et leur estime réciproque. En d'autres mots, il s'agit de donner sa parole. L'artiste s'engage à considérer sérieusement dans le futur, l'invitation que pourra lui faire le FRAC Lorraine. Inversement, la directrice assure à l'artiste son désir de la recevoir dans un avenir rapproché et de lui verser un cachet au moment où elle présentera *Intime et personnel*. L'entente sous-entend la participation volontaire d'Esther Ferrer; exiger sa présence dans tel ou tel événement serait en effet insensé. De plus, l'entente ne suppose aucun rapport d'exclusivité. L'artiste demeure entièrement libre de présenter *Intime et personnel* où elle le veut et aussi souvent qu'elle le désire.

9.2.2 Affirmer la présence de la performance dans la collection

Acquérir le droit de réitérer la performance signifie, pour la directrice du FRAC Lorraine, manifester à Esther Ferrer son désir de commanditer la présentation d'*Intime et personnel* dans le cadre des activités futures de la structure. Comme elle l'affirme, c'est convenir d'une éventuelle « rencontre » avec l'artiste (entretien conservatrice ef). Pourquoi alors chercher à obtenir un droit de réitération en bonne et due forme, plutôt qu'éventuellement proposer à l'artiste de présenter sa performance dans les salles de la structure? En d'autres mots, en quoi diffère l'obtention d'un droit de réitération et l'invitation ponctuelle de l'artiste, si l'une et l'autre nécessitent la participation volontaire des deux parties et n'impliquent aucun échange d'argent au moment de la signature du contrat d'acquisition?

Nous croyons qu'acquérir le droit de réitération représente, pour le FRAC Lorraine, trois avantages. Premièrement, comme nous l'avons déjà affirmé, obtenir un droit de réitération, c'est honorer la mission que se donne la structure en matière de collectionnement. D'une part, cette forme non conventionnelle de la performance défie les méthodes de gestion de la collection et redéfinit son identité. D'autre part, elle se révèle plus authentique, aux yeux de la directrice de la structure, car plus proche du projet original de l'artiste que le « témoignage » que représente l'ensemble photographique.

Deuxièmement, l'acquisition prolonge le droit de réitération au-delà du décès de l'artiste. En effet, aucune expiration du droit de réitération n'est déterminée au moment de la

signature du contrat d'acquisition. Cela aurait pu être possible comme l'atteste le cas des visites guidées de Dector et Dupuy, également négociées par le FRAC Lorraine, au nombre de cinq et sur une période qui s'étend de 2007 à 2012¹¹⁹. Nous pouvons supposer que le FRAC Lorraine conserve le droit de réitérer *Intime et personnel*, selon des paramètres acceptables pour l'artiste, après la mort de cette dernière. Bien qu'il soit légitime de croire que la présence en chair et en os de l'artiste demeure la proposition la plus intéressante et la plus pertinente, il peut être envisagé que d'autres personnes performent *Intime et personnel* dans des contextes particuliers, défend la directrice sans avoir encore envisagé, cependant, cette situation (entretien conservatrice ef).

Troisièmement, acquérir le droit de réitération de la performance d'Esther Ferrer engage la production d'une documentation muséale autour de la performance, une documentation qui l'identifie, la décrit, la prolonge, mais surtout la fait exister dans la collection au même titre que n'importe quel objet. Si l'entente verbale entre l'artiste et la directrice n'est pas matérialisée dans les termes d'un contrat, elle l'est d'une autre manière, dans d'autres documents produits par la structure. Ainsi, acquérir le droit de la réitération de la performance, c'est faire exister la performance de manière latente dans la documentation et dans les discours qui émanent du FRAC Lorraine. Certains de ces documents et discours sont confidentiels, comme le contrat d'acquisition et la facture. D'autres sont publics, comme les fiches descriptives des pièces, notamment celles qui sont affichées en ligne sur le site Internet de la collection de la structure.

9.2.3 Une fiche descriptive pour énoncer la présence de la performance

De manière accentuée depuis le début des années 2000, en partie grâce aux avancées technologiques, sont mis en ligne des catalogues numériques des collections muséales. La principale mission de ces mises en ligne est de rendre accessibles au plus large public possible, les œuvres et les objets des collections, qu'ils soient exposés dans les musées ou entreposés dans leurs réserves (Joconde, 2011). Il est ainsi attendu que chaque œuvre ou que chaque objet soit répertorié et décrit de manière individuelle dans ces inventaires, et qu'inversement, chaque fiche descriptive renvoie obligatoirement à une seule œuvre, à un seul objet ou à un groupe d'objets compris comme un ensemble indissociable.

¹¹⁹ « *Visite guidée* » est le titre d'une proposition du duo d'artistes, Dector et Dupuy, « *pièce* » de la collection du FRAC Lorraine, acquise en 2006. Les artistes et la structure s'engagent à présenter et à produire une série de visites guidées dans la ville, une fois par année, pendant cinq ans. Par ailleurs, cette proposition remet en question la pérennité des œuvres dans les collections publiques (dossier d'œuvre *Visite guidée*, FRAC Lorraine).

Dans le catalogue du FRAC Lorraine comme dans la base de données commune de Videomuseum, ce n'est pas une, mais bien deux fiches descriptives qui identifient et décrivent *Intime et personnel* d'Esther Ferrer (fiche descriptive *Intime et personnel*, FRAC Lorraine : appendice C)¹²⁰. La création de ces deux fiches descriptives traduit, voire détermine une double présence dans la collection du FRAC Lorraine. Surtout, elle traduit la présence d'*Intime et personnel* sous la forme singulière d'une « *performance* ».

Les fiches descriptives de la collection du FRAC Lorraine, accessibles en ligne depuis le catalogue électronique de la structure, comportent une image et du texte. Quatre sections peuvent être identifiées. Une première section se rapporte à l'artiste (nom et prénom, lieu et date de naissance, lieu où il ou elle « *vit et travaille* ») alors qu'une deuxième section identifie et décrit la pièce sommairement, par quelques entrées succinctes (titre, date de création, type ou catégorie, dimensions, année d'acquisition). Une troisième section prend la forme d'un texte interprétatif qui présente l'œuvre d'un point de vue historique et esthétique. Une reproduction photographique de la pièce accompagne les informations textuelles et constitue une quatrième section.

Les deux fiches présentent des datations différentes et des images illustratives distinctes. Une première fiche documente l'ensemble photographique. Elle situe la création de la pièce en 1977 (l'année de production des photographies) et la décrit comme des « *photographies noir et blanc* » de « *30 x 40 cm chacune* ». Une photographie, celle que nous avons reproduite plus haut, dénote l'ensemble photographique (fig. 34). Cette fiche atteste, dans un premier temps, la présence, dans la collection, d'un ensemble de photographies.

La deuxième fiche confirme, dans un deuxième temps, la présence d'une « *performance* » dans la collection du FRAC Lorraine. Elle ne situe pas la création en 1977, mais bien en 1967. Nous en déduisons qu'il s'agit de l'année de la première présentation de la performance. Aussi, elle décrit la pièce non pas comme des photographies noir et blanc, mais bien comme une « *performance* ». Une image unique, noir et blanc, qui présente l'artiste vêtue et un homme nu se tenant debout, accompagne la notice. La photographie n'est pas datée, mais comme l'artiste y apparaît plus âgée, nous déduisons qu'elle a été réalisée après la photographie de la première fiche, c'est-à-dire après 1977 et non pas en

¹²⁰ Une recherche par titre montre en effet que la base de données commune de Videomuseum présente également deux fiches descriptives pour *Intime et personnel*. Nous avons pu consulter cette base de données commune dans les bureaux de Videomuseum, rue Beaubourg à Paris.

1967. En fait, nous comprenons que la photographie présente simplement une occurrence d'*Intime et personnel*. Il s'agit de la présentation réalisée au MACBA, en 1998, dans le cadre de l'exposition *Out of actions* (dossier d'œuvre *Intime et personnel*, FRAC Lorraine)¹²¹.

Enfin, les deux fiches partagent certaines données. Les informations associées à l'artiste et le titre de l'œuvre sont en effet les mêmes pour les deux fiches. Plus surprenant, est le texte interprétatif qui ne diffère pas. Rédigé par Guillaume Desanges, le texte présente le travail de performance d'Esther Ferrer et, de manière plus spécifique, celui d'*Intime et personnel*. Ce texte, qui a pour fonction de présenter l'objet qu'il désigne, décrit les principes de la performance, expose le contexte historique et artistique de sa création et défend son caractère exemplaire dans l'histoire de l'art de la fin des années 1960. Il porte essentiellement sur la performance et n'aborde d'aucune façon l'ensemble photographique. De cette manière, il réaffirme le statut secondaire des photographies par rapport à la performance, qui semble dès lors constituer, pour les professionnels de la structure, le travail véritable de l'artiste.

9.2.4 Une documentation qui jette les bases d'un script de la performance

Au-delà de la fiche descriptive qui identifie et décrit la performance, c'est un ensemble documentaire, notamment conservé dans le dossier d'œuvre de la pièce, qui atteste la présence de la performance dans la collection du FRAC Lorraine. Mais cet ensemble documentaire a d'abord une autre fonction, c'est-à-dire une fonction principale qui est celle d'encadrer la réitération de la performance. De l'ensemble des documents rassemblés dans le dossier d'œuvre, nous identifions trois types de documents qui pourraient guider la réitération de la performance : la partition, le questionnaire d'artiste et les enregistrements photo et vidéo d'occurrences précédentes. Ces documents définissent ce que nous appelons un « *script* » de la performance.

Les œuvres allographiques se caractérisent par l'usage d'un système de notation plus ou moins strict et explicite (Goodman, 1990; Genette, 1994). La notation est un document crucial dans la vie de la performance allographique, car elle permet de prescrire sa réalisation en identifiant ce qui constitue, de manière fondamentale, la proposition de l'artiste. En effet, la notation est « *à la fois le signe et l'instrument d'un partage entre les caractères (tenus pour) obligatoires et facultatifs d'une exécution* » (Genette, 1994 : 26). L'œuvre est

¹²¹ Une photocopie annotée de cette photographie figure au dossier d'œuvre. Nous associons par ailleurs la photographie à la vidéo de la performance, mise en ligne sur le site Internet du MACBA et plus haut citée (note 115).

déterminée ou identifiée « *exhaustivement et exclusivement* » par ces seuls traits obligatoires ou pertinents contenus dans la notation, bien que les traits facultatifs, contingents ou non pertinents aient leur importance (Genette, 1994 : 26). Ainsi, l'ensemble de traits obligatoires ou des « *propriétés constitutives* » d'une performance allographique détermine son « *identité spécifique* », alors que l'ensemble des traits contingents (les obligatoires et d'autres facultatifs) ou des « *propriétés de manifestation* » détermine une « *identité numérique* », c'est-à-dire une identité parmi d'autres possibles.

Nelson Goodman distingue trois types de notation, soit la partition, l'esquisse et le script (Goodman, 1990 : 217-259). La partition, qui renvoie moins à la partition des actions de Fluxus qu'à la partition musicale, définit le système notationnel le plus précis. L'esquisse et encore davantage le script, qui est généralement de nature verbale, sont moins restrictifs. Cherchant un terme plus large pour englober les manifestations qui ne sont pas rigoureusement et intégralement notationnelles, Gérard Genette retient, pour sa part, le terme de « *(dé)notation* » qui désigne les « *divers moyens verbaux, diagrammatiques ou autres de consigner un objet d'immanence, et éventuellement d'en prescrire l'exécution* » (Genette, 1994 : 109). Par ailleurs, il identifie deux modes de manifestations des pièces allographiques. D'une part, la « *(dé)notation* », qui désigne la partition musicale, les notes de mise en scène ou, dans le cas qui nous occupe, la partition d'*Intime et personnel*. D'autre part, l'« *exécution* », qui renvoie plutôt à l'interprétation de la pièce musicale, à la représentation théâtrale et à la performance (Genette, 1994 : 107-110).

Si la notation (ou la (dé)notation) réfère à un document crucial dans la vie de la performance, elle s'impose comme un document incontournable au sein du processus de muséalisation, dans la mesure où elle consigne les informations nécessaires à la reconduction de la performance et permet au musée de s'affranchir de l'artiste. Pour ces raisons, la partition d'*Intime et personnel* constitue certainement la pièce maîtresse du script de l'œuvre muséalisée.

Didier Semin reprend le terme que propose Nelson Goodman (« *même s'il s'agit d'une acception légèrement erronée* »), que commente aussi Gérard Genette, pour constituer une large catégorie de systèmes notationnels qui permet de reproduire les œuvres (Semin, 2001 : 24). Le script, qui est ni plus ni moins un « *scénario dessiné, photographié ou écrit* », fixe les caractères d'une œuvre reproductible (Semin, 2001 : 24). Le script a en fait deux fonctions principales : celle d'affirmer ou de rappeler le lien qui unit une pièce à un auteur

(affirmer l'authenticité de la pièce, puisque le geste de l'artiste n'est plus perceptible), puis celle de transmettre à d'autres personnes les informations nécessaires à la reconduction de cette œuvre (Semin, 2001 : 24). Reprenant la proposition de Didier Semin, Anne Bénichou, Francine Couture et Richard Gagnier retiennent le terme de « *script* » pour définir l'ensemble des instructions produites par l'artiste ou par l'institution collectionneuse qui ont pour but de déterminer « *la version autorisée de l'œuvre qui sera présentée au public* » (Couture, 2010; Couture et Gagnier, 2010 : 327; Bénichou, 2010a). Dans cette acception large du terme, le script n'est donc pas réservé aux instructions visant à guider la reconduction de pièces allographiques au sens strict, mais bien l'ensemble des pièces reproductibles comme des installations complexes qui nécessitent une attention particulière.

À la suite de ces auteurs, nous mobilisons le terme de « *script* » pour désigner l'ensemble des instructions qui permettent de déterminer les modalités de la pièce ou de la performance présentée en public dans une version correcte, c'est-à-dire qui respecte l'intégrité de la pièce et le droit moral de l'artiste. Nous envisageons le script comme un discours structuré ou plutôt diffus, affirmé explicitement comme tel ou pas et composé d'un ou de plusieurs documents. Ainsi, à un bout du spectre, nous imaginons un script qui prenne la forme d'un protocole de réitération ou d'un protocole d'exposition, c'est-à-dire un ensemble prédéterminé de documents par intention qui a pour fonction première et explicite de guider la réitération de la performance ou la réexposition de la pièce. Et à l'autre extrémité du spectre, nous imaginons un script plus souple constitué de documents par intention ou par attribution. Les quelques notes qui hiérarchisent les différents éléments de l'ensemble *Autoportrait(s)*, retranscrites dans la base de données des collections du MNAM, de même que l'historique photographique des mises en exposition de la pièce de Gina Pane forment, par exemple, un script souple.

9.2.4.1 La partition d'*Intime et personnel*

La partition d'*Intime et personnel* appartient à la catégorie des systèmes notationnels des œuvres allographiques. Elle constitue le document clé du script de la performance, car elle en identifie clairement les propriétés constitutives, celles que doivent posséder toutes occurrences correctes de la proposition d'Esther Ferrer. Inséré dans le dossier d'œuvre, le document qui présente la partition prend la forme d'une simple photocopie A4 du texte que nous avons reproduit plus haut. Il n'est pas autographié par l'artiste et ne constitue aucunement une attestation qui, à la manière des certificats d'artistes conceptuels, confirme

l'acquisition de la performance et le droit de réitération. Le statut de ce document n'est pas ambigu. A priori, pour la structure, seul son contenu a une valeur, contrairement au support qui peut être remplacé sans perte d'informations.

9.2.4.2 Le questionnaire d'artiste

Conçu par la structure, le document standardisé de deux pages intitulé « *protocole* » identifie et décrit sommairement les pièces de la collection (dossier d'œuvre *Intime et personnel*, FRAC Lorraine). Si son intitulé annonce un document visant à communiquer un ensemble d'instructions précises permettant d'identifier et d'encadrer les opérations à effectuer pour mettre en exposition ou pour réitérer la performance, le « *protocole* » du FRAC Lorraine s'apparente davantage à un court questionnaire que les artistes (ou leurs représentants) doivent « *compléter, signer & dater* » au moment de l'acquisition d'une pièce. Toutefois, parce qu'il apparaît être un document intentionnellement produit pour encadrer l'exposition et la réitération d'*Intime et personnel*, nous l'identifions comme participant du script de la performance.

Composé de deux colonnes, il présente à gauche des champs normalisés qui ont pour fonction d'identifier la pièce, comme le « *nom et [le] prénom de l'artiste* », son « *lieu de naissance* », le « *titre de l'œuvre avec sa date de création* », etc. À droite apparaissent des cases vides destinées à accueillir les informations pertinentes. Nous évaluons que deux champs peuvent être consacrés, s'il y a lieu, à la documentation des modalités de réitération des performances. L'un interroge les « *caractéristiques techniques de l'œuvre* » et l'autre le « *descriptif précis de présentation et d'entretien (accessoires, orientation, support : lecteur dvd, vidéoprojection ...)* ».

Un seul questionnaire identifie et décrit les deux modes de présence (ensemble photographique et performance) que prend *Intime et personnel* dans la collection. Comme il s'agit d'un document standardisé et que la plupart des champs portent sur les caractères des objets de musée traditionnels (dimensions ou durées; numéros d'édition, de série ou de tirage), la plupart des commentaires réfèrent au montage photographique. Les seules informations portant sur les modalités de réitération de la performance apparaissent dans le champ intitulé « *Caractéristiques techniques de l'œuvre; matériau, support, technique...* ». On peut y lire :

[...] L'unique condition pour la réalisation de la performance « *Intime et personnel* » de Esther Ferrer à respecter est de mesurer un ou plusieurs corps y compris son propre corps sans aucune

*limite ni technique ni géographique. Cette performance peut être réinterprétée à l'infini, en évitant toute représentation théâtrale. L'invention est la condition sinequanum [sic] de toute nouvelle proposition (dossier d'œuvre *Intime et personnel*, FRAC Lorraine).*

9.2.4.3 Des enregistrements : photos et vidéos

Outre la partition et le questionnaire, le dossier d'œuvre contient quelques enregistrements de la performance d'Esther Ferrer qui présentent différentes occurrences d'*Intime et personnel*. Nous retrouvons un extrait vidéo de la performance tournée à l'Alliance française de Madrid, ainsi qu'un enregistrement sonore de la partition d'*Intime et personnel*, dictée par Esther Ferrer elle-même. Aussi, nous retrouvons quelques photographies qui sont en fait des photocopies noir et blanc de qualité discutable, annotées à la main par l'artiste. Y sont indiqués l'année de production, le lieu et le contexte de présentation de la performance (dossier d'œuvre *Intime et personnel*, FRAC Lorraine).

Nous déduisons que ces enregistrements ont pour fonction de cautionner le projet de réitération de la performance en énonçant, exemples à l'appui, son caractère réitérable et en présentant la performance à travers ses possibles variations formelles. Par ailleurs, ces enregistrements ont certainement pour fonction de guider la préparation de la réitération. À travers le visionnement d'une vidéo, par exemple, les professionnels peuvent évaluer la durée de la performance, l'ambiance, l'espace nécessaire, les besoins matériels ou encore le comportement de l'assistance. Une correspondance électronique entre la coordonnatrice des expositions du FRAC Lorraine et l'artiste montre en effet qu'une vidéo documentaire appartient au script de la pièce. Préparant la réitération d'*Intime et personnel* au FRAC Lorraine, en 2007, la coordonnatrice demande à l'artiste si elle compte préalablement mettre en contexte le public en expliquant le déroulement de la performance comme elle le fait à une occasion captée sur une vidéo :

*[...] Sur une vidéo d'une performance précédente, on vous voit assise derrière une table, expliquer le déroulement de la performance et les instructions. Est-ce que vous ferez la même chose à Metz? (dossier d'œuvre *Intime et personnel*, FRAC Lorraine).*

L'échange électronique nous fait comprendre que l'assistante tire ses informations et ses interrogations du document vidéo qu'elle a préalablement visionné. La description du contenu de la vidéo correspond au document inséré dans le dossier d'œuvre. Elle présente Esther Ferrer qui discute préalablement avec l'auditoire avant de performer *Intime et personnel* avec un jeune homme blond.

9.3 Présenter *Intime et personnel* : exposer l'ensemble photographique

La muséalisation d'*Intime et personnel*, au FRAC Lorraine, suppose l'acquisition de l'ensemble photographique et engage la présentation éventuelle de la performance devant un public. L'un et l'autre des modes d'existence d'*Intime et personnel* dans la collection bénéficient d'une autonomie propre. L'ensemble photographique peut être exposé sans que ne soit réalisée la performance et cette dernière peut être réitérée sans que ne soient sorties des réserves les photographies. Nous n'avons retrace aucun document qui énonce cette condition de monstration, ni qui en affirme le contraire. L'histoire des présentations de l'objet de musée et de la performance, au FRAC Lorraine, nous apprend que l'exposition et la réitération d'*Intime et personnel* sont deux modes de présentation distincts et indépendants.

Depuis son acquisition en 2004, l'ensemble photographique est exposé à quelques reprises dans le cadre d'expositions collectives. Il est entre autres présenté, dans un premier temps, sur les cimaises du FRAC Lorraine, dans le cadre d'une exposition intitulée « *2 ou 3 choses que j'ignore d'elles* », tenue du 11 avril au 17 juin 2007 (Josse et Guenin, 2008). Accompagne la pièce au mur, un cartel détaillé qui identifie la pièce et qui présente le texte de Guillaume Desanges, également reproduit sur la fiche descriptive de la pièce mise en ligne. Comme nous l'avons énoncé plus haut, ce texte ne discute pas du contexte de production de l'objet exposé, mais décrit l'action d'Esther Ferrer et son appartenance à l'histoire de la performance.

L'ensemble photographique est à nouveau exposé au Musée Géo-Charles, dans la municipalité d'Échirolles, située au sud de Grenoble. Produite par le FRAC Lorraine, l'exposition collective *The mind is a muscle / L'esprit est un muscle* rassemble quelques pièces de la collection autour du thème de la performance. L'exposition est tenue du 16 juin au 7 novembre 2010. L'ensemble photographique encadré sous verre est simplement accroché à la cimaise (FRAC Lorraine, 2010).

9.4 Présenter *Intime et personnel* : réitérer la performance

Essentiellement constitué de la partition, du questionnaire d'artiste et des enregistrements, le script de la performance apparaît plus ou moins lâche ou approximatif. Les entretiens avec la directrice du FRAC Lorraine nous apprennent que ses modalités ne sont pas en effet déterminées au moment de la signature du contrat d'acquisition, en 2004 (entretien conservatrice ef). S'il est attendu que certaines modalités, comme la date et le

contexte de présentation, peuvent être décidées au moment où la structure choisit de présenter la pièce (comme c'est généralement le cas pour n'importe quel objet de musée), il est également attendu que d'autres modalités, comme le mode et les critères de sélection des participants et le choix des accessoires requis, puissent être fixés à l'avance. Trois explications éclairent cet état de la documentation qui tend à apparaître lacunaire.

D'une part, il faut rappeler la forme intrinsèquement ouverte d'*Intime et personnel*. La performance d'Esther Ferrer est très peu restrictive (peu importe quelle est l'ambiance spatiale, lumineuse ou sonore) et autorise une diversité de modalités (avec ou sans l'artiste, avec ou sans participant supplémentaire, etc.). Cette forme ouverte de la proposition se transpose, dans le processus de muséalisation, en une latitude qui permet aux professionnels de la structure de privilégier une modalité ou une autre sans risquer de porter atteinte à l'intégrité de l'œuvre.

D'autre part, il est entendu, pour le FRAC Lorraine et pour l'artiste, qu'une première réitération de la performance se fait nécessairement en présence de l'artiste. Il est ainsi sous-entendu que la plupart des modalités de la réitération seront précisées à ce moment, sous la direction d'Esther Ferrer. Celle-ci pourra communiquer ses propres souhaits et exigences et accepter ou refuser, valider ou invalider les propositions de la structure. En d'autres mots, si les propriétés constitutives sont énoncées dans la partition, les propriétés facultatives seront déterminées principalement par l'artiste, au moment de la réitération.

Enfin, les personnalités de l'artiste et de la directrice du FRAC Lorraine expliquent certainement l'indétermination, au moment de l'acquisition, de la plupart des modalités de la réitération de la performance. La directrice raconte que dans les discussions précédant la signature du contrat, l'artiste a « *du mal à proposer un cadre* » pour la réitération (entretien conservatrice ef). Pour Esther Ferrer, performer *Intime et personnel* est un geste simple qu'elle sait simplement faire. Elle se sent très peu concernée par les exigences de la conservation et de la documentation de ses pièces. « *Elle est éminemment Fluxus. Les choses doivent être libres, surtout pas trop cadrées* », raconte la directrice (entretien conservatrice ef). Cette attitude de l'artiste ne gêne pas cette dernière qui, au contraire, s'y retrouve :

[...] *Moi non plus je ne suis pas quelqu'un de très figé. Je n'aime pas l'idée de dire : « on va faire une fois par an, une réactivation ». Non, les choses doivent être aussi libres* (entretien conservatrice ef).

9.4.1 Déterminer les propriétés facultatives de la performance avec l'artiste

En 2006, la directrice du FRAC Lorraine communique avec l'artiste et lui propose de présenter *Intime et personnel* dans les locaux de la structure (dossier d'œuvre *Intime et personnel*, FRAC Lorraine). Une carte blanche lui est offerte. Des échanges, visant à établir les modalités de la réitération de la performance, se font principalement par voie électronique entre les deux parties : au départ, entre l'artiste et la directrice, et une fois le premier contact établi et la date de présentation déterminée, entre l'artiste et la coordonnatrice des expositions. D'une part, sont déterminées les modalités externes à la proposition, c'est-à-dire celles qui définissent le contexte de présentation de la performance ou qui relèvent de la stricte logistique. Par exemple, sont discutés :

- la date de présentation de la performance :

*[...] Les dates sont du 16/18 mars et vous pouvez bien évidemment venir avant pour travailler avec les volontaires (de la directrice à l'artiste, avant le 11 janvier 2007; dossier d'œuvre *Intime et personnel*, FRAC Lorraine);*

- le mode de sélection des participants. D'abord la question de la coordonnatrice :

*[...] Nous avons lancé une annonce pour trouver 6 personnes, hommes et femmes qui accepteraient de participer. Nous avons déjà des retours positifs, est-ce que vous souhaitez que je vous fasse suivre une sélection des « candidatures » pour que vous choisissiez parmi plusieurs personnes ou souhaitez-vous simplement rencontrer les 6 personnes retenues juste avant la performance ? Nous essayons bien sûr d'avoir des personnes d'âge et de corpulence différents (de la coordonnatrice à l'artiste, 31 janvier 2007; dossier d'œuvre *Intime et personnel*, FRAC Lorraine).*

Puis, la réponse de l'artiste :

*[...] il ne s'agit pas de sélectionner des gens différents, simplement de ne pas exclure, il faut choisir des gens « comme tout le monde », ce qui compte c'est qu'ils se sentent capables de faire une performance dans laquelle il est nécessaire de se déshabiller face au public et éventuellement se rhabiller avec les vêtements de l'autre [...] (de l'artiste à la coordonnatrice, 31 janvier 2007; dossier d'œuvre *Intime et personnel*, FRAC Lorraine);*

- les horaires des « répétitions » :

*[...] Est-ce que nous pouvons proposer aux performeurs une rencontre le samedi matin : de 10h30 à 13h (je ne sais pas combien de temps vous avez besoin) ou le samedi après-midi à partir de 14h (de la coordonnatrice à l'artiste, 16 février 2007; dossier d'œuvre *Intime et personnel*, FRAC Lorraine);*

- les honoraires et autres avantages :

[...] pour les honoraires nous proposons habituellement 500 euros nets pour les artistes dans le cadre d'une performance. Est-ce que ça vous convient? Nous prenons bien entendu en charge les frais : billets de train + hôtel + repas (de la coordonnatrice à l'artiste, le 5 février 2007; dossier d'œuvre Intime et personnel, FRAC Lorraine).

D'autre part, sont discutées et déterminées les modalités internes à la performance, c'est-à-dire les propriétés contingentes de la proposition d'Esther Ferrer. Les échanges portent, par exemple, sur :

- le nombre et le profil des participants, à savoir leur sexe, leur apparence physique, leur rapport à la nudité :

[...] En principe, j'aurai besoin de 5 ou 6 personnes : 3 femmes et 3 hommes qui n'aient pas de problèmes pour être nus en public et parler. L'âge n'a pas d'importance (de l'artiste à la directrice, 11 janvier 2007; dossier d'œuvre Intime et personnel, FRAC Lorraine);

- le choix des accessoires :

[...] J'aurais aussi besoin de 6 panneaux ou simplement de tableaux noirs (qui maintenant sont blancs) comme ceux qui s'utilisent dans les conférences et sur chacun le dessin d'une silhouette d'un homme ou d'une femme (3 et 3), beaucoup de photocopies A3 de la même image et plusieurs centimètres (comme ceux qu'utilisent les modistes, en tissu ou en cuir) qui seront à la disposition du public (de l'artiste à la directrice, 11 janvier 2007; dossier d'œuvre Intime et personnel, FRAC Lorraine);

- l'environnement sonore :

[...] si c'est possible peut-être je mettrai du son, un CD (de l'artiste à la directrice, 11 janvier 2007; dossier d'œuvre Intime et personnel, FRAC Lorraine);

- ou encore, sur la durée de la performance :

[...] Je ne sais jamais la longueur d'une performance. Tout dépend des participants et des accidents s'il y en a, mais il faut compter au moins 1 heure, je n'aime pas être pressée pour le temps (de l'artiste à la coordonnatrice, 31 janvier 2007; dossier d'œuvre Intime et personnel, FRAC Lorraine).

Une grande partie de cette correspondance électronique qu'entretiennent l'artiste, la directrice et la coordonnatrice des expositions du FRAC Lorraine, qui a pour fonction première de préparer la réitération en mars 2007, est imprimée, puis versée dans le dossier d'œuvre. Elle devient ainsi un ensemble documentaire qui témoigne de cette organisation spécifique. Nous pouvons imaginer qu'elle devient aussi un document qui guidera éventuellement l'organisation de nouvelles réitérations. De ce point de vue, la correspondance réalisée à l'occasion d'une première réitération vient enrichir le script de la

performance et s'inscrire auprès de la partition, du questionnaire d'artiste et des enregistrements photo et vidéo.

9.4.2 Enregistrer la performance : des photographies de la réitération

C'est dans le cadre de l'évènement *Extension du domaine de l'intime*, tenu du 16 au 25 mars 2007, que le FRAC Lorraine présente *Intime et personnel*. Les vendredi et samedi 16 et 17 mars, deux soirées de performances, de présentations de vidéos et d'installations sont organisées. Esther Ferrer ouvre la soirée du samedi. Âgée de 70 années, elle présente *Intime et personnel* devant un auditoire spécialement convié pour l'évènement. Elle est nue comme les quatre hommes et les trois femmes qui performant avec elle. Travaillant seuls ou deux par deux, les huit participants mesurent leur propre corps ou celui de leur partenaire. Sur des silhouettes dessinées au mur sur de grands papiers blancs, ou directement sur les corps, ils notent et collent progressivement des chiffres. À la fin de l'action, sur leurs jambes, leurs dos, leurs ventres, leurs bras, à l'horizontale ou à la verticale, apparaissent les lettres noires formant les mots, cette fois en français, « *Intime* », « *et* », « *personnel* ». Les images ci-dessous sont tirées de cette performance.

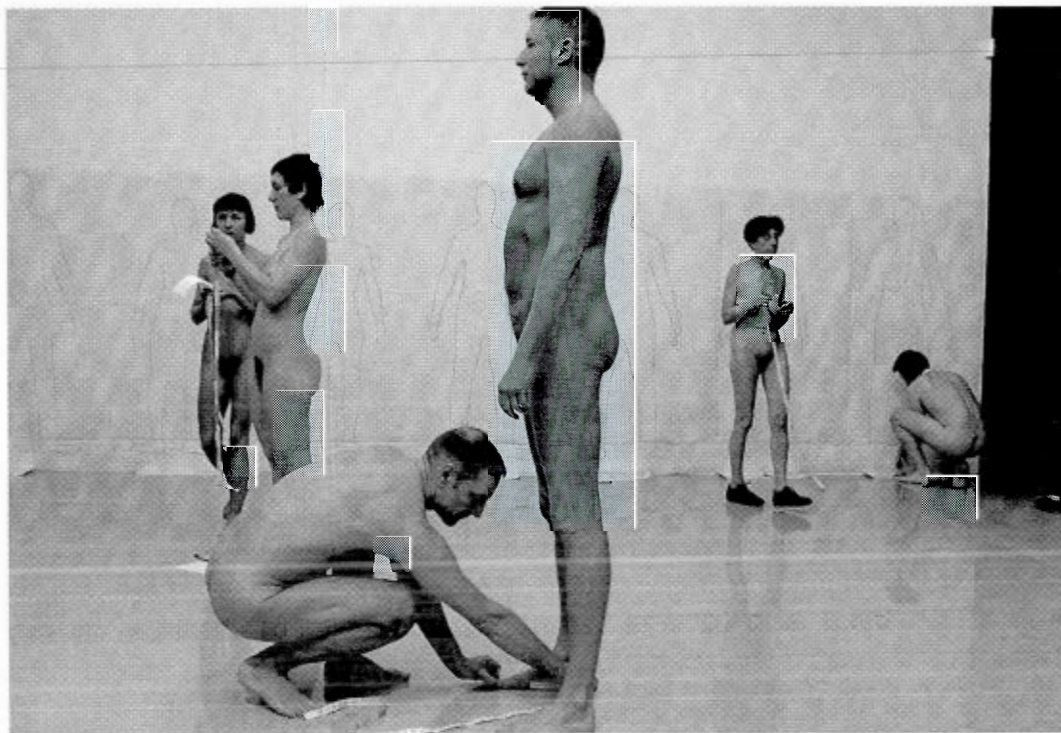


Figure 36 – Présentation d'*Intime et personnel*, FRAC Lorraine, 17 mars 2007. Photo : FRAC Lorraine, Didym.

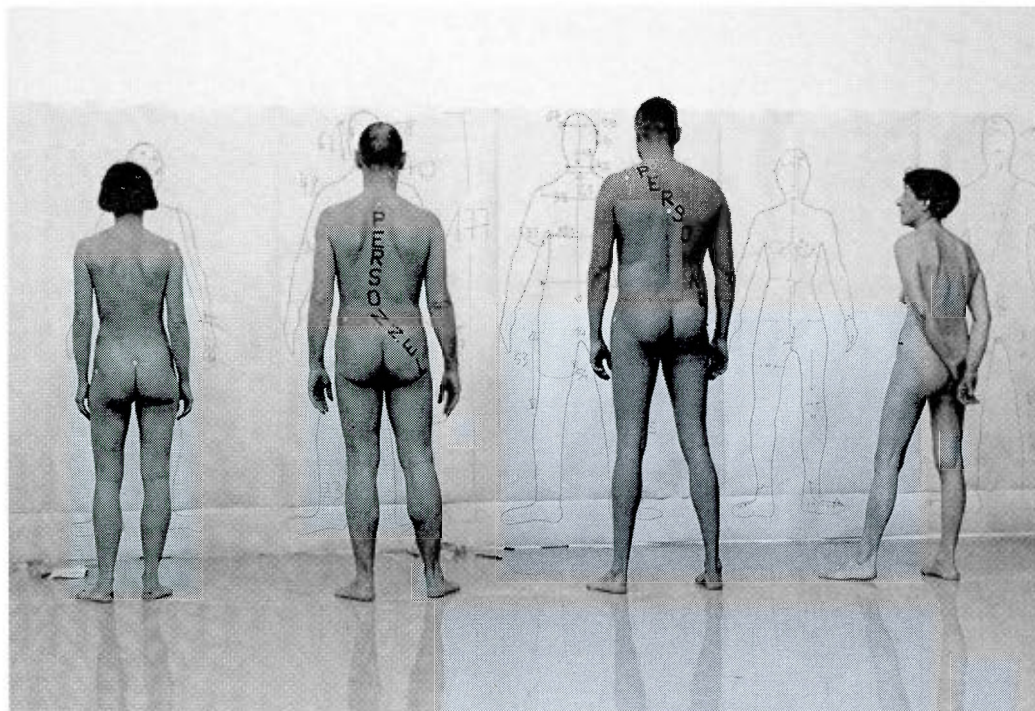


Figure 37 – Présentation d'*Intime et personnel*, FRAC Lorraine, 17 mars 2007. Photo : FRAC Lorraine, Didym.

Comme le confirment ces deux photographies documentaires, la réitération de la performance au FRAC Lorraine, le 17 mars 2007, a fait l'objet d'un enregistrement photographique. Une quarantaine de photographies sont conservées sur un CD, inséré dans le dossier d'œuvre. Des formulaires de cession de droits de reproduction, signés par chacun des participants figurent également dans le dossier (dossier d'œuvre *Intime et personnel*, FRAC Lorraine). Ces photographies enrichissent ainsi la face documentaire d'*Intime et personnel*. Elles se joignent aux photographies des occurrences précédentes. Comme elles constituent des enregistrements photographiques, nous présumons qu'elles enrichissent aussi le script de la performance.

Ces photographies n'appartiennent pas qu'au script de la performance. Elles constituent aussi une archive de la performance réalisée au FRAC Lorraine. Et, sans perdre leur statut de document, elles prennent enfin la forme d'expôts. Comme les photographies de la réitération de Paris (1977), exposées à titre documentaire en 1996, au Museo nacional Centro de Reina Sofia, les photographies de la réitération du FRAC Lorraine (2007) sont en effet présentées en 2008 et 2009, à Berlin, dans le cadre de l'exposition *Re.act.feminism : performance art of the 1960s and the 1970s*, à l'Akademie der Künste. À la demande de l'artiste, à qui les commissaires de l'exposition commandent des documents pour illustrer

Intime et personnel, le FRAC Lorraine fait parvenir à la structure berlinoise quelques photographies documentaires de la performance¹²². Ainsi, dans le cadre de cette manifestation tenue dans la capitale allemande, sont exposés trois ensembles de documents représentant trois occurrences d'*Intime et personnel*, soit l'ensemble photographique de la collection du FRAC Lorraine (Paris, 1977), la vidéo de la réitération de la performance, au MACBA (1998, Barcelone), et enfin, quelques photographies de la réitération, au FRAC Lorraine (Metz, 2007)¹²³.

La muséalisation articulée autour d'un document substitut, d'un droit de réitération et d'un script

Les trois premières études de cas ont présenté différents modes d'existence et différentes stratégies de muséalisation auxquelles répondent les performances et les pièces associées. Ont ainsi été présentées les performances qui ne connaissent qu'une présentation unique (celles de Françoise Sullivan et de Gina Pane), puis celles qui acceptent les occurrences multiples, mais limitées (celle d'Yves Klein). *Intime et personnel* d'Esther Ferrer et les trois autres qui suivent et complètent l'analyse autorisent sans limites les occurrences multiples. Ainsi, nous voyons se déployer à travers l'étude d'*Intime et personnel*, une quatrième stratégie de muséalisation qui s'articule autour de l'acquisition d'un document autonome et d'un droit de réitération de la performance. Si l'ensemble photographique représente aux yeux de l'artiste un pâle ersatz de son travail performatif, s'il est mis en forme tardivement sur l'initiative d'une autre institution muséale, il demeure un document substitut, et pour l'artiste qui le reconnaît (aussi) comme tel, et pour le FRAC Lorraine qui le traite dans ces termes. Quant à l'obtention et au traitement du droit de réitération, il s'accomplit par le rassemblement et la production d'une documentation secondaire, mais cruciale que nous avons désignée comme « *script* » de la performance, c'est-à-dire comme ensemble d'informations visant à encadrer la réitération de la performance. Notons que cette quatrième stratégie affirme l'indépendance du document substitut et du droit de réitération de la performance, traduite par une double présence dans la collection muséale.

¹²² Ces informations sont confirmées par courriel, par la coordonnatrice des expositions du FRAC Lorraine, le 8 novembre 2011.

¹²³ *Re.art.feminism*. [en ligne] http://www.reactfeminism.org/nr1/artists/ferrer_en.html.

CHAPITRE DIX

TELL ME DE GUY DE COINET

Guy de Cointet est né à Paris en 1934¹²⁴. Au milieu des années 1960, il quitte la France et s'installe à New York, puis emménage à Los Angeles où il travaille jusqu'à sa mort, en 1983. Son parcours artistique est marqué par des échanges et des collaborations. Des amis artistes conçoivent avec lui des livres et des sculptures et interprètent ses performances. À New York, il fréquente la Factory et devient l'assistant de Larry Bell qu'il rencontre par l'entremise de Susan Hoffman, surnommée Viva, une amie intime d'Andy Warhol. Mais c'est surtout à Los Angeles, où il réalise la part la plus importante de son œuvre, qu'il apparaît comme une figure de la scène artistique expérimentale des années 1970 (de Brugerolle, 2007).

Les travaux de Stéphane Mallarmé, de Tristan Tzara et de Raymond Roussel comptent parmi les influences de Guy de Cointet. Pour Marie de Brugerolle, l'artiste constitue le « *chaînon manquant* » qui lie la tradition européenne de la transgression du langage, illustrée notamment dans le surréalisme et l'art conceptuel de l'ouest américain (de Brugerolle, 2002; 2007). Des artistes californiens comme Mike Kelley et Paul McCarthy affirment avoir été « *impressionnés* » par le travail de Guy de Cointet (Kelley, McCarthy et de Brugerolle, 2002). L'intérêt pour les processus de signification des mots et les phénomènes de « *personnification des objets* » dans la performance marquent les travaux de l'artiste français comme ceux des deux artistes californiens (de Brugerolle, 2002; Kelley, McCarthy et de Brugerolle, 2002; de Brugerolle, 2006).

L'œuvre de Guy de Cointet est pluriel. Elle comprend des tableaux, des films et des livres de poésie visuelle. Elle compte également des dessins qui présentent des figures abstraites, des écritures cryptées ou des mots inversés. Quels que soient les aspects qu'ils empruntent, la plupart des travaux formalisent des recherches poétiques et typographiques sur le langage écrit et parlé. Florence Derieux écrit :

¹²⁴ Selon la plupart des sources, Guy de Cointet est né à Paris. Selon d'autres sources comme les fiches descriptives du MNAM, il serait plutôt né à Oran.

[...] Comme [les œuvres de Raymond Roussel], ses œuvres sont le plus souvent perçues comme extrêmement déroutantes. Ses mécanismes d'écriture, souvent basés sur l'homophonie, avec les jeux de mots, les jeux de construction / déconstruction du langage, les effets typographiques et graphiques, poétiques, les doubles sens, sont en effet très complexes en apparence. [...] Ainsi, le sens [des] ensembles d'idéogrammes, d'anagrammes et de cryptogrammes est à décrypter par le regardeur, qui devient acteur. La forme abstraite semble alors former une lettre, qui se rapporte à un mot, puis à une phrase, puis un ensemble de phrases, et ainsi de suite... La recherche du sens n'est rien; c'est l'appréhension du code qui prévaut (Derieux, 2007 : 78).

Depuis le début des années 2000, en partie grâce aux recherches de Marie de Brugerolle, l'œuvre de Guy de Cointet jouit d'une reconnaissance grandissante. Plus qu'une simple mise en lumière de son œuvre, c'est une renaissance de l'artiste qu'opère l'historienne de l'art, en rassemblant des archives, de même que des pièces de l'artiste dispersées aux États-Unis et en France chez des amis et des galeristes. De nombreuses activités de diffusion et la vente de dessins et d'objets à des particuliers et à des musées confirment depuis l'intérêt que suscite l'œuvre de Guy de Cointet¹²⁵.

10.1 *Tell Me* : une pièce de « théâtre performance »

Dans la seconde moitié des années 1970, Guy de Cointet écrit une vingtaine de pièces de théâtre dans lesquelles il poursuit ses recherches sur le langage et les processus de signification. L'une de ces pièces, intitulée *Tell Me*, raconte la banale histoire de trois jeunes ~~amies qui se retrouvent chez l'une d'entre elles, un soir après le travail, pour partager un~~ repas. Le synopsis est simple : Mary, Michael (une femme) et Olive discutent de tout et de rien en attendant la visite de Mark, l'amoureux d'Olive, qui ne se montrera pas.

Les pièces de Guy de Cointet ne présentent ni intrigue ni dénouement. L'artiste le dit lui-même : elles « *commencent abruptement* » et se « *terminent aussi abruptement qu'elles ont commencé* » (Braathen, 1980 : 10; notre traduction)¹²⁶. Leur récit est secondaire, ponctué de conversations banales et quotidiennes. Il est prétexte à des jeux de langage. L'échange entre Michael et Marie, dans *Tell Me*, illustre le détournement des codes, comme le remarque Marie de Brugerolle qui en cite un extrait :

[Michael] : Marie, puis-je avoir une cigarette?

¹²⁵ Mentionnons la tenue d'expositions personnelles et collectives (Magasin, Grenoble, 1996; MAMCO, Genève, 2004; Air de Paris, Paris, 2005; CRAC Languedoc-Roussillon, Sète, 2006; galerie Overduin and Kite, Los Angeles, 2007; galerie Greene Naftali, New York, 2009; Le Quartier, Quimper, 2011). Énonçons également la publication d'articles dont un dossier spécial dans *Artforum* (été 2007), de même que l'acquisition de pièces par le MAMCO et le MNAM.

¹²⁶ Texte original : « *My plays and performances just start abruptly, immediately. [...] And they just stop as abruptly as they start* ».

- Marie : Une cigarette? Ne préférerais-tu pas un scotch?
 Michael : Non... je préfère une boisson.
 Marie : Qu'aimerais-tu boire?
 Michael : Une Malboro.
 Michael : Je suis désolée, Michaël, je n'ai plus de Malboro, j'ai bu la dernière goutte hier matin... que dirais-tu d'un Havane? (de Brugerolle, 2007 : 31).

Des formules clichées, des phrases issues de la publicité, empruntées à des romans ou à des téléromans deviennent littéralement des dialogues et montrent à quel point les conversations peuvent être formatées (Deák, 1979 : 13-14). L'une des répliques de Michael est en fait un extrait du roman *King Solomon's Mines* de H. Rider Haggard, alors qu'une autre pièce de Guy de Cointet, intitulée *IGLU*, comporte un fragment du poème *Correspondances* de Charles Baudelaire (Deák, 1979 : 14; de Brugerolle, 2007 : 31). Dans certains échanges, les mots sont remplacés par des onomatopées. Dans *Tell Me*, Michael raconte à son amie Olive, comment un certain M. Johnson a disparu la semaine précédente :

- Michael : M. et Mme Johnson prenaient une tasse de café dans la cuisine de leur condominium quand... toctoctoctoc... toc...
 Olive : SVP, continue.
 Michael : Cela n'est pas une simple histoire. Personne, pas même Mme Johnson ne sait comment l'histoire a commencé. Il y a toujours beaucoup de confusion et de faits contradictoires. Je vais te dire ce que j'ai vu... Toctoctoctoc... toctoc... toc... toctoctoctoc... toctoc... toc... toctoc... etc...
 Olive : Michael, je n'ai pas compris. Peux-tu répéter pour moi?
 Michael : Toctoctoc... toctoc... toc... toctoctoctoc
 Olive : Je comprends, Michael. Sauf... (de Cointet, [1978] : [12-13]; notre traduction)¹²⁷.

À l'instar d'*Intime et personnel* d'Esther Ferrer, *Tell Me* est une proposition qui peut être réitérée ou rejouée selon des paramètres qui varient. En effet, *Tell Me* est interprétée dans différents lieux, par différentes actrices et dans différentes langues. La pièce est présentée pour la première fois en 1979 à la Rosamund Felsen Gallery à Los Angeles (Air de Paris, 2011). Elle est ensuite reprise au cours des trois années suivantes dans une douzaine de galeries et de musées américains, puis dans une version française, en 1981, au théâtre Marie Stuart à Paris. Comme c'est souvent le cas dans les pièces de Guy de Cointet, ce sont des amies de l'artiste qui incarnent les trois personnages : les actrices américaines Denise

¹²⁷ Texte original : « Michael : Mr et Mrs Johnson were drinking a cup of coffee in the kitchen of their condominium when... toctoctoctoc... toc... / Olive : Please, go on. / Michael : It's not a simple story. Nobody, not even Mrs Johnson, knows how the all thing started. There's still a lot of confusion and conflicting accounts. I'll tell you what I saw... Toctoctoctoc... toctoc... toc... toctoctoctoc... toctoc... toc... toctoc... etc... / Olive : Michael, I didn't get that. Would you repeat it for me? / Michael : Toctoctoc... toctoc... toc... toctoctoctoc / Olive : I understand, Michael. Except... ».

Domergue, Helen Mendez et Jane Zingale. Chantal Darget, Violeta Sanchez et Christine Robert interprètent les trois personnages dans la production parisienne, sous la direction d'Yves Lefebvre. Le tableau ci-dessous présente la liste des représentations de *Tell Me* du vivant de l'artiste (Air de Paris, 2011).

Tableau 21 - Présentations de la pièce *Tell Me* du vivant de l'artiste

DATE	LIEU
Septembre 1979	Rosamund Felsen Gallery, Los Angeles, Californie, États-Unis
Septembre 1979	Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, Californie, États-Unis
Septembre 1979	Toas Arts Festival, Taos, Nouveau-Mexique, États-Unis
Septembre 1979	Hill's Gallery, Santa Fe, Nouveau-Mexique, États-Unis
1980	Museum of Modern Art, New York, États-Unis
1980	Newport Harbor Art Museum, Newport Beach, Californie, États-Unis
1980	Jetts Café, Los Angeles, Californie, États-Unis
2 au 12 janvier 1981	Pittsburgh Center for the Arts, Pittsburgh, Pennsylvanie, États-Unis
1981	Theatre of Process, Santa Barbara, Californie, États-Unis
1981	Théâtre Marie Stuart, Paris, France (en français)

En prenant pour argument, l'appartenance de l'auteur au champ des arts visuels, *Tell Me* apparaît comme une performance. Guy de Cointet est d'abord un plasticien. L'artiste évolue dans le milieu de la performance plutôt que dans celui du théâtre. Parallèlement à l'écriture dramatique, il a une pratique de dessin et de peinture. Ce sont d'ailleurs ses recherches en arts visuels qui le mènent naturellement à la scène (de Brugerolle, 2002; 2006; 2007). Il interroge graduellement dans la sculpture, puis dans le travail scénique, les systèmes de langage qu'il explore au départ dans le dessin, la peinture et le livre (Deák, 1979 : 12). Il transporte littéralement sur la scène dans ses performances, ses livres et ses dessins codés qu'il a pris soin d'agrandir (Derieux, 2007 : 78). Cette appartenance au monde des arts visuels l'amène à fréquenter ses lieux de diffusion. Conséquemment, c'est moins dans des théâtres que dans des écoles d'art, dans des centres d'art, dans des galeries et dans des musées que ses textes sont portés à la scène.

Pourtant, il est indéniable que les performances de Guy de Cointet demeurent empreintes de théâtralité. À l'époque de la création de *Tell Me*, la question est déjà débattue. Au terme d'une représentation de la pièce au MoMA en 1980, la critique du *Soho Weekly News* Barbara Moore s'étonne que l'institution ait présenté, dans une soirée intitulée

« *Performance III* », une proposition aussi proche du théâtre conventionnel (Moore, 1980 : 53). Dans ce même ordre d'idées, Frantisek Deák écrit :

[...] En comparaison avec plusieurs artistes contemporains qui, dans leurs œuvres, recourent à la performance ou à des éléments de théâtre, les productions de Guy de Cointet sont clairement théâtrales (Deák, 1979 : 12; notre traduction)¹²⁸.

Comme dans les pièces de théâtre les plus classiques, les pièces de Guy de Cointet se structurent autour de textes minutieusement écrits et mis en scène. Elles se déploient dans des espaces scéniques relativement classiques dans lesquelles opère la convention du quatrième mur. Contrairement à la danse de Françoise Sullivan ou aux performances d'Esther Ferrer, l'improvisation est peu encouragée. *Tell Me* ne s'articule pas non plus autour de la présence de l'artiste (auteur) en représentation. Guy de Cointet délègue à d'autres l'interprétation. En effet, ce sont des acteurs et des actrices professionnels qui se commettent sur scène. Aujourd'hui, les critiques et les historiens de l'art, qui reprennent la question du genre, parlent à la fois de « *performance* » et de « *théâtre* ». En référence au concept de « *théâtre de danse* » de Pina Bausch, Florence Derieux propose la notion de « *théâtre de performance* » (Derieux, 2007 : 78).

10.1.1 Les (dé)notations de *Tell Me* : des textes de théâtre tapés à la machine

À l'instar d'*Intime et personnel*, *Tell Me* appartient à la catégorie des œuvres allographiques qui peuvent être reconduites sans atteinte à leur intégrité. La pièce se caractérise donc par l'usage d'un système de notation ou, comme le formule Gérard Genette, par l'usage d'une « (dé)notation » (Genette, 1994). Alors que la partition constitue la principale notation chez Esther Ferrer, c'est le tapuscrit et la didascalie qui constituent ce système chez Guy de Cointet. Ce dernier a l'habitude de taper à la machine les répliques de ses pièces. Il rédige plusieurs versions. Plusieurs contiennent des notes de mise en scène, rédigées à la main à proximité des répliques (de Brugerolle, 2011). Le texte de *Tell Me* existe doublement, en anglais et en français. C'est l'artiste lui-même qui en fait la traduction (de Brugerolle, 2001; dossier d'œuvre *Tell Me*, MNAM; liste des documents : appendice D).

10.1.2 Enregistrer la pièce : des photographies et des vidéos

À l'instar des performances retenues pour cette recherche et jusqu'à maintenant présentées, certaines représentations théâtrales de *Tell Me* ont fait l'objet de captations

¹²⁸ Texte original : « In comparison with many contemporary artists who use performance or elements of theatre in their works, Guy de Cointet's productions are clearly theatrical ».

vidéo et de reportages photographiques. Nous savons que des photographies ont notamment été réalisées lors de la présentation de la pièce au Franklin Furnace en 1979 et au MoMA en 1980 (entretien galeriste gdc; dossier d'œuvre *Tell Me*, MNAM). Nous savons aussi que sont retrouvées une vidéo noir et blanc et des photographies mettant en vedette la distribution d'origine dans le cadre d'une représentation au MoMA, en 1980 (entretien galeriste gdc; dossier d'œuvre *Tell Me*, MNAM). En effectuant ses recherches auprès des gens qui ont côtoyé l'artiste et travaillé avec lui (actrices, amis artistes, galeristes), Marie de Brugerolle rassemble ces premiers documents (entretien historienne gdc).



Figure 38 – Présentation de *Tell Me*, Rosamund Felsen Gallery, Los Angeles, 1979. Photo : Manuel Fuentes; Air de Paris.

10.2 *Tell Me* : une installation

Tell Me désigne aussi une installation composée de soixante-cinq objets réalisés par l'artiste à la fin des années soixante-dix. Cette installation est généralement appelée en langue anglaise « *the set* ». La plupart des objets, qui la composent, sont des formes ou des volumes géométriques blancs ou colorés. Dans l'article qu'il consacre à l'analyse de la pièce, de la structure du récit et des jeux de langage, Frantisek Deák souligne que les accessoires et le mobilier peuvent apparaître comme des objets d'art et former une « *installation* » :

[...] Encadrés par les murs blancs de la galerie, ces objets, dans ce qu'ils ont de formes géométriques et de couleurs apparaissent comme de possibles objets d'art. L'impression donnée est celle d'une installation (Deák, 1979 : 18; notre traduction)¹²⁹.

Toutefois, dès que les actrices entrent en scène, les objets qu'elles considèrent deviennent des accessoires de théâtre. En fait, c'est précisément le texte et le jeu des actrices, qui manipulent les formes et les volumes (qui ne ressemblent à aucun objet de la vie courante), qui désignent ces derniers :

[...] L'installation disparaît cependant, au moment où les acteurs entrent, transformant celle-ci en un décor identifié comme le salon de la maison de Marie. Au fur et à mesure que la pièce avance, chaque objet du décor est identifié, soit à travers les mots, soit à travers une action (Deák, 1979 : 18; notre traduction)¹³⁰.

Le théâtre de Guy de Cointet remet ainsi en question le sens, l'usage et le statut des accessoires et des décors. Un livre en carton a l'apparence d'un véritable livre, mais il n'a pas sa taille, ni son poids, ni sa fonction (de Brugerolle, 2006). Comme l'espace scénique, ces objets sont abstraits. Ils sont des cônes, des cubes, des cylindres : leur identité et leur fonction ne sont pas a priori déterminées. Dans *Tell Me*, des cubes orange forment en fait un livre. Une forme « T » de couleur verte devient un téléphone, alors qu'un panneau rayé vert et blanc devient une peinture quand il est traité comme peinture (Deak, 1979 : 18). C'est principalement cet aspect du travail de Guy de Cointet qui marque celui de Mike Kelley. Ce dernier explique :

[...] J'avais l'impression que ses accessoires, du moins ceux qui étaient abstraits et géométriques, étaient analogues aux phonèmes du langage – ils étaient des phonèmes visuels, des formes primordiales. [...] il jouait également de la tension abstraction / représentation [avec la performance]. Les objets abstraits étaient traités de façon très naturelle, exactement comme des objets fonctionnels, des meubles par exemple. Ainsi, sur la scène, l'ensemble revêtait simultanément des significations contradictoires en étant à la fois forme abstraite et objet fonctionnel (Kelley, McCarthy et de Brugerolle, 2002 : 112-113).

Selon la proposition de Marie de Brugerolle, les « objets scéniques », comme elle les nomme, sont tour à tour des « ustensiles » (on s'assoit sur une chaise), des « représentations » (un panneau fixé au mur constitue un tableau) ou des « symboles » (des blocs rouges correspondent à des rochers d'Arizona). Dans une pièce antérieure à *Tell Me*,

¹²⁹ Texte original : « *Framed by the white walls of the gallery, these objects in their geometrical shapes color schemes appear to be possible art objects. The impression given is one of an installation* ».

¹³⁰ Texte original : « *The aspect of installation, disappears however, as the actors enter, transforming it into a set identifying it as the living room of Mary's house. As the play proceeds, each object on the set is identified, either by being directly named or through an action* ».

intitulée *Ethiopia*, un cône jaune symbolise le mont Fuji, mais représente aussi un éventail et devient un instrument de musique (de Brugerolle, 2006). Si les mots et les manipulations définissent la nature des objets, comme la nature de ce cône jaune, ce sont aussi les objets qui, inversement, définissent l'action des pièces, car celle-ci se structure autour des objets placés sur scène.

Parallèlement à la question de l'appartenance du travail performatif de Guy de Cointet aux arts visuels ou au théâtre, c'est donc la question du statut des accessoires et du mobilier qui est discutée. Ces objets scéniques sont-ils en effet des accessoires de théâtre ou des sculptures ou les éléments d'une installation? La question est cruciale, et pour l'interprétation de l'œuvre dramatique de Guy de Cointet, et pour le traitement des objets en dehors des représentations théâtrales. Nous verrons bientôt que la question du statut des objets est en effet aujourd'hui débattue, et pour assurer une exposition des objets qui ne trahisse pas le travail de l'artiste, et pour en justifier la muséalisation.



Figure 39 – Exposition *Un théâtre sans théâtre*, MACBA, 2007. Photo : Air de Paris.

10.3 Sélectionner et désigner *Tell Me* : les objets scéniques et le droit de réitérer la pièce

En 2008, le MNAM fait l'acquisition de *Tell Me* de Guy de Cointet. Cet achat aux ayants droit de l'artiste, représentés par la galerie Air de Paris, comprend l'ensemble des soixante-cinq objets qui forment les accessoires de la pièce. Il s'accompagne d'une réplique de jeu, du legs d'un ensemble d'archives de l'artiste et du droit de réitérer la performance. Dans le

jargon de l'institution muséale, sont ainsi cédés les « *droits incorporels* » de *Tell Me* qui octroient au MNAM l'autorisation de présenter la pièce de théâtre. Les objets appartiennent à la collection « *arts plastiques* ».

10.3.1 Acquérir des objets d'art

L'acquisition de *Tell Me* montre que la muséalisation de l'art contemporain est encore attachée aux valeurs associées à l'objet d'art traditionnel. En effet, si la muséalisation de *Tell Me* s'articule autour de la réitération éventuelle de la performance, elle s'organise aussi autour d'objets faits main, dont le caractère unique et précieux est valorisé et recherché. Le statut des objets (sont-ils des œuvres?) et leur caractère à la fois authentique (ont-ils été réalisés par l'artiste) et unique (existent-ils en d'autres exemplaires?) sont des critères déterminants dans l'acquisition de *Tell Me*. En d'autres mots, nous comprenons que le MNAM ne souhaite pas simplement acquérir le droit de réitérer la pièce de théâtre, mais cherche également à disposer d'objets de valeur (entretien conservatrice gdc; dossier d'œuvre *Tell Me*, MNAM).

10.3.1.1 Les objets scéniques : des accessoires, mais aussi des sculptures

L'une des questions au cœur de l'acquisition de *Tell Me* porte sur le statut des objets qui sont achetés. Les éléments qui composent la pièce sont-ils des œuvres? Sont-ils des sculptures qui ont une valeur artistique, esthétique et historique ou sont-ils essentiellement des accessoires de théâtre qui ont plutôt une fonction pratique ou, à tout le moins, une valeur historique? Les réponses se trouvent dans les discours historiques et critiques marqués par les premières recherches et les propositions de l'historienne de l'art Marie de Brugerolle.

Cette dernière défend le double statut des objets scéniques. Selon sa thèse, les objets apparaissent comme des accessoires de théâtre, mais également comme des sculptures, c'est-à-dire comme des œuvres d'art à part entière. Pour l'historienne de l'art, les objets « *redeviennent des sculptures lorsqu'ils ne sont plus "actés"* » (de Brugerolle, 2006). « *Acter* » ou « *jouer* » ces objets signifient qu'on les manipule dans le cadre de représentations théâtrales. C'est la manipulation qui opère le passage de la sculpture à l'accessoire de théâtre. Pour défendre sa position, Marie de Brugerolle s'intéresse à l'histoire de la conception et de la production des objets et à l'historique des expositions des objets scéniques.

Dans le paradigme des objets d'art traditionnels, identifier l'artiste qui conçoit les objets et révéler avec quel soin il les fabrique permettent de déterminer leur statut. C'est à l'intérieur de ce cadre théorique que l'historienne de l'art construit son argumentaire. Elle relève, par exemple, que Guy de Cointet conçoit lui-même les objets scéniques de *Tell Me* et contrôle chacune des étapes de leur production (entretien historienne gdc). En analysant les croquis conservés dans les carnets de l'artiste, l'historienne de l'art affirme que les dimensions, les formes et le choix des couleurs ne sont pas laissés au hasard. De plus, non seulement l'artiste conçoit et fabrique les objets, il apporte un soin particulier à cette fabrication. Les objets ont souvent des dizaines de couches de peinture (entretien historienne gdc).

Marie de Brugerolle confie, par ailleurs, qu'elle a cherché à savoir si les objets de *Tell Me* avaient été exposés sous la forme d'une installation du vivant de l'artiste (entretien historienne gdc). Nous comprenons qu'obtenir une réponse affirmative représente un argument en faveur de l'exposition des objets. L'historienne de l'art et curatrice installe donc ces objets une première fois au Centre régional d'art contemporain Languedoc-Roussillon (CRAC), situé à Sète, sous une forme cautionnée par Guy de Cointet, c'est-à-dire sous une forme qui témoigne de la vision personnelle de l'artiste. En cherchant à reproduire la mise en exposition de l'artiste, elle a le sentiment d'échapper à une proposition fétichisante et artificielle de la pièce et de proposer une vision qui tende à respecter l'intégrité de cette dernière. À ce jour, sont répertoriées deux présentations de la pièce sous la forme d'une installation : à l'Artists Space et à la Hunter College Gallery de New York (voir le tableau ci-dessous). L'information est reprise dans le texte de présentation de la pièce remis à la commission d'acquisition du MNAM, en janvier 2008 (dossier d'œuvre *Tell Me*, MNAM).

Tableau 22 – Expositions du « set » de *Tell Me* du vivant de l'artiste

DATE	LIEU
Février 1980	Artists Space, New York, NY, États-Unis
Février 1981	Hunter College Gallery, New York, NY, États-Unis

10.3.1.2 Les objets scéniques : des pièces uniques et authentiques

Chacun des objets qui composent *Tell Me* ne sont pas uniques. D'autres exemplaires ont été confectionnés au cours des années. Cette fabrication de multiples s'explique principalement par le fait que la manipulation des objets, dans le cadre des répétitions et des représentations successives, abîme ces derniers et rend leur remplacement nécessaire.

Selon la galerie Air de Paris, Guy de Cointet aurait réalisé un premier ensemble d'objets pour *Tell Me*, à la fin de l'année 1978 et au début de l'année 1979. C'est cet ensemble qui est utilisé dans les premières représentations de la pièce, à la galerie Rosamund Felson. L'année suivante, en 1980, Guy de Cointet refabrique les objets qui servent une première fois pour la présentation de *Tell Me*, au MoMA (dossier d'œuvre *Tell Me*, MNAM).

Par ailleurs, non seulement les objets existent en plusieurs exemplaires, ils n'ont pas tous été fabriqués par Guy de Cointet (de Brugerolle, 2007). Selon Marie de Brugerolle, les actrices ou d'autres personnes ont, à certains moments, confectionné les objets scéniques à partir des indications de Guy de Cointet (entretien historienne gdc). Nous pouvons donc imaginer que les objets qui composent *Tell Me* ont différents statuts. Certains sont a) des objets authentiques, les premiers réalisés par l'artiste à l'époque, b) des objets authentiques, mais seconds, c'est-à-dire réalisés par l'artiste à l'époque, mais en remplacement des premiers, et enfin c) des copies autorisées, c'est-à-dire réalisées à l'époque par des personnes de l'entourage de l'artiste suivant ses instructions et sous sa supervision.

Sachant que l'artiste autorise les multiples et que les objets proposés à l'acquisition sont issus d'un récolement fait plus de vingt ans après leur production et sans la contribution de Guy de Cointet, le MNAM cherche à confirmer au moment de l'achat que les objets constituent des pièces authentiques. Tous les objets du premier ensemble sont aujourd'hui disparus, à l'exception de huit objets qui appartiennent à deux des trois actrices de *Tell Me*. Les objets qui entrent dans la collection ne sont donc pas les premiers que confectionne l'artiste, mais ils sont des objets faits main par ce dernier : ceux qui constituent l'ensemble le plus complet à ce jour retrouvé, réalisé par l'artiste en 1980 (entretien galeriste gdc). C'est la galeriste Barbara Braathen qui conserve l'ensemble à compter de 1985. Puis en 2004, les objets sont remis aux ayants droit de l'artiste (dossier d'œuvre *Tell Me*, MNAM). L'énoncé de ces fabrications, de ces pertes et de ces passages de mains en mains est inscrit dans un document émis par la galerie Air de Paris qui vise à certifier l'authenticité des objets de *Tell Me*. Ce document se trouve au dossier (dossier d'œuvre *Tell Me*, MNAM).

Sachant également qu'il existe toujours, en bon état, d'autres objets authentiques ayant appartenus à d'autres ensembles que celui de 1980, le MNAM cherche aussi à affirmer qu'il possède désormais « la » pièce *Tell Me* (entretien conservatrice gdc). Des recherches sont menées par le MNAM et par la galerie Air de Paris pour retrouver des exemplaires authentiques ou des copies. Des objets ont été localisés. Certains appartiennent toujours à

leurs propriétaires qui ont été informés que le MNAM possède désormais le jeu qui tient officiellement lieu de *Tell Me* (entretien galeriste gdc). D'autres ont été annexés à l'ensemble et apparaissent comme des « éléments supplémentaires » (entretien conservatrice gdc; dossier d'œuvre *Tell Me*, MNAM). Enfin, une réplique posthume, réalisée en 1985, sous la direction des actrices et de Bob Wilhite, appartient à ces derniers. À la demande des ayants droit, les éléments de cette réplique ont été identifiés par un tampon qui les définit comme une « réplique sans valeur pour le commerce et l'exposition » (dossier d'œuvre *Tell Me*, MNAM).

10.3.2 Acquérir des substituts authentifiés

Bien que l'ensemble de 1980 qu'acquiert le MNAM constitue l'ensemble le plus complet jusqu'à maintenant retrouvé, quelques-uns des objets manquent à l'appel. En 2006, des répliques de ces objets manquants ont donc été confectionnées à l'occasion de la première véritable exposition contemporaine de la pièce, au CRAC, dans le cadre d'une manifestation collective intitulée *Faire des choses avec des mots / Making things with words* (dossier d'œuvre *Tell Me*, MNAM)¹³¹. Plutôt que d'exposer un ensemble lacunaire, la commissaire Marie de Brugerolle commande la refabrication des pièces manquantes. Si cette décision paraît discutable, deux arguments sont en faveur de cette approche de restauration et de mise en exposition. D'une part, c'est sous la direction de Bob Wilhite que ces répliques sont fabriquées. Celui-ci a été l'un des plus proches collaborateurs de Guy de Cointet. Il a notamment participé à l'écriture de quelques-unes de ses pièces (entretien historienne gdc). Bob Wilhite connaît bien le travail de l'artiste, ses techniques comme ses intentions. Aux yeux de la commissaire, il a donc une légitimité qu'elle ne possède pas (entretien historienne gdc). D'autre part, c'est en s'appuyant sur les archives de l'artiste que sont confectionnées les répliques. Des croquis des objets de Guy de Cointet sont conservés dans des carnets de notes.

L'ensemble de *Tell Me*, qui fait partie de la collection du MNAM, est donc constitué d'objets de différents statuts. L'ensemble comporte a) une majorité d'objets authentiques, réalisés par l'artiste en 1980 et b) des répliques des objets manquants, faits dans les années 2000, sous la supervision d'un collaborateur de l'artiste, à partir d'informations provenant de

¹³¹ L'information provient d'un texte de présentation de la pièce de la galerie Air de Paris, déposé au dossier d'œuvre. Toutefois, la correspondance entre la galeriste et les conservateurs du MNAM, également conservée au dossier, indique que d'autres éléments manquants ont aussi été refaits par la régie du MACBA où est exposée la pièce, en 2007 (dossier d'œuvre *Tell Me*, MNAM).

ses carnets de notes. Ces répliques contemporaines et authentifiées sont reconnaissables par les professionnels du musée. Toutefois, leur statut particulier tend à disparaître quand l'ensemble est considéré : l'institution leur octroie en effet un statut d'œuvre d'art. La fiche descriptive de la pièce, en ligne sur Videomuseum, ne fait pas état des deux statuts des objets de *Tell Me* (fiche descriptive *Tell Me*, MNAM; appendice C).

10.3.3 Acquérir une réplique de jeu

Marie de Brugerolle raconte que la question de la fabrication d'un ensemble d'objets destinés au jeu, c'est-à-dire à la réitération de la performance et non à l'exposition, s'affirme au moment où des institutions manifestent le désir de présenter la performance. Dans le cadre de l'exposition tenue au CRAC, les actrices américaines, qui ont créé la performance à la fin des années 1970, rejouent *Tell me* avec les objets originaux. Dans l'exercice, ces derniers sont abimés. Il devient alors clair que si la pièce est reprise à plus d'une occasion, la fabrication d'une réplique de jeu est nécessaire pour préserver les pièces originales (entretien historienne gdc; dossier d'œuvre *Tell Me*, MNAM).

Outre la réplique de 1985 réalisée sous la direction de Bob Whilite et des actrices, une deuxième réplique posthume est donc fabriquée au printemps 2007 par l'entreprise Cadre en Seine et « mise en couleur » par le neveu de Guy de Cointet (dossier d'œuvre *Tell Me*, MNAM). À nouveau, c'est en s'appuyant sur les croquis de Guy de Cointet que la réplique est confectionnée. La question du choix du matériau fait l'objet d'une discussion importante entre la galeriste, les ayants droit, les collaborateurs de l'artiste et Marie de Brugerolle. Pour cette dernière, le poids des objets (les répliques sont en bois, les originaux sont presque tous en carton fort) n'est pas un paramètre anodin : il a une incidence sur le jeu des actrices qui manipulent ces objets, tantôt plus lourds, tantôt plus légers (entretien historienne gdc). Pour des questions de durabilité et de cout, le bois est finalement favorisé. Bien qu'il soit facile de distinguer les objets originaux des éléments de la réplique, ces derniers portent tout de même la marque d'un tampon (entretien galeriste gdc). En plus des soixante-cinq a) objets originaux et b) substituts authentifiés, c'est donc un troisième type d'objets qui entre dans les collections du MNAM : c) des répliques des objets scéniques destinées au jeu et fabriquées en bois au milieu des années 2000. La réplique a le statut que l'on réserve aux « copies

d'exposition ». À l'instar des reliques de l'action de Gina Pane, la réplique appartient à la collection documentaire du MNAM¹³².

10.3.4 Acquérir les archives

L'acquisition des objets scéniques de *Tell Me* s'accompagne de la donation de toutes les archives rassemblées de Guy de Cointet, celles qui se rapportent à *Tell Me* ou à d'autres pièces. C'est la Bibliothèque Kandinsky du Centre Pompidou qui prend en charge cette donation. D'après la galerie Air de Paris, cette donation représente un riche ensemble, soit une trentaine de carnets de notes, des photographies, des vidéos, des affiches, des cartons d'invitation, ainsi que différentes versions des textes des pièces, annotés ou pas (entretien galeriste gdc)¹³³.

10.3.5 Obtenir les droits incorporels

Aux yeux de la directrice de la galerie Air de Paris, le MNAM représente une destination de choix pour une pièce comme *Tell Me* (entretien galeriste gdc). Au-delà des moyens et du prestige que peut représenter le statut de « musée national », c'est l'appartenance à une structure pluridisciplinaire qui intéresse la galerie et les ayants droit. En effet, outre les diverses collections du MNAM et de la Bibliothèque Kandinsky, qui gèrent respectivement les collections d'œuvres d'art et les collections d'archives et de documents, le Centre Pompidou dispose d'un service des spectacles vivants. Dans le cadre d'une réitération future de *Tell Me*, les professionnels de ce département pourraient être mobilisés pour diriger ou seconder les professionnels du MNAM dans la mise en œuvre de la performance (entretien galeriste gdc).

Pour l'attachée de conservation du MNAM, la question de la cession des droits incorporels n'a pas été véritablement discutée dans la mesure où la dimension performative de *Tell Me* est indissociable de la proposition de l'artiste. « Dans l'idée de Guy de Cointet, les objets n'existent pas sans la dimension orale, sans l'oralité », affirme-t-elle (entretien conservatrice gdc). Le texte de présentation de la pièce exposé à la commission

¹³² Au moment où nous avons fait la cueillette de données, en 2008, la réplique était encore entre les mains de la galerie Air de Paris. Elle devait faire l'objet d'un dépôt au MNAM, dans des délais rapprochés, comme entendu lors de l'acquisition de la pièce.

¹³³ Nous ne connaissons pas le contenu exact du fonds. Au moment où nous avons fait la cueillette de données, en 2008, le service des archives de la Bibliothèque Kandinsky n'avait pas reçu les documents encore en possession des ayants droit et de la galerie. À l'automne 2009, où nous avons complété le travail, les archives, en traitement, ne pouvaient pas être consultées.

d'acquisition, puis inséré dans le dossier d'œuvre, fait mention de la cession des droits incorporels :

[...] Ce que nous proposons dans le cadre de cette acquisition est l'ensemble du set original, destiné à être exposé, ainsi que le droit de faire jouer la pièce (pour laquelle il existe un script précis) à notre convenance, mais en disposant pour ceci d'une réplique récente qui a été fabriquée dans le but de préserver désormais l'original de tout dommage (dossier d'œuvre Tell Me, MNAM).

L'attachée de conservation confirme que les documents légaux font également mention de la cession des droits incorporels au MNAM. Elle affirme cependant qu'à la signature du contrat, aucun protocole de réitération n'est mis en forme (entretien conservatrice gdc).

10.3.6 Une fiche descriptive qui identifie essentiellement l'installation

La cession des droits incorporels ne définit pas un deuxième mode de présence de la pièce dans la collection à la manière d'*Intime et personnel* d'Esther Ferrer, au FRAC Lorraine. Cela s'explique principalement par la différence de statut des objets de musée. Alors que l'ensemble photographique d'*Intime et personnel* constitue un document substitut de la performance qui a pour fonction de tenir lieu de la performance dans le monde des objets d'art, les objets de *Tell Me* qui définissent une installation sont aussi des accessoires qui participent de manière active à la performance. Les objets scéniques, à la fois sculptures et accessoires, appartiennent donc à la fois à l'installation et à la performance. Une même série d'objets ne constitue pas deux pièces distinctes dans la collection.

C'est donc une seule fiche descriptive qui identifie et décrit *Tell Me* dans la collection du MNAM (fiche descriptive *Tell Me*, MNAM). Qui plus est, la fiche descriptive de la base de données en ligne de Videomuseum ne présente la pièce que sous la forme de l'installation. Une photographie des soixante-cinq objets désigne une « œuvre en trois dimensions / installation ». Les objets sont décrits, les matériaux de la pièce et ses dimensions sont énoncés. Est jointe une liste des expositions antérieures à l'entrée dans la collection, mais aucun mot n'évoque les réitérations de la pièce. En somme, il s'agit d'une présentation conventionnelle de la pièce. Aucune information ne mentionne la dimension performative de la proposition de Guy de Cointet.

10.4 Présenter *Tell Me* : exposer le « set »

La présentation de la pièce, sous la forme d'une installation, représente l'un des enjeux importants du processus de muséalisation de *Tell Me*. Contrairement aux esquisses *Chèque*

et *Chéquier* ou à l'ensemble photographique préalablement mis en forme d'*Intime et personnel*, *Tell Me* se compose de soixante-cinq éléments que les professionnels doivent savoir disposer dans l'espace. Mais avant de consigner des règles de mise en exposition et avant de produire un script de l'installation, les professionnels doivent d'abord retrouver ou déterminer ces règles. Comme l'artiste n'est plus là pour communiquer l'organisation des objets ou suggérer aux professionnels quelques lignes directrices, ces derniers s'appuient sur les expositions antérieures des objets et déterminent petit à petit une forme expositionnelle de référence. En d'autres mots, la forme expositionnelle de *Tell Me* est en grande partie déterminée en amont de la muséalisation par le travail d'historiens de l'art et de commissaires d'exposition.

10.4.1 Déterminer l'installation sur la base des archives et des témoignages

Entre le moment où décède l'artiste et le moment où la pièce entre dans la collection du MNAM, *Tell Me* connaît quelques expositions aux États-Unis dans les années 1980, puis en France et à Genève à compter du milieu des années 1990. Le tableau ci-dessous répertorie les expositions fragmentaires ou non du « set ».

Tableau 23 – Expositions du « set » de *Tell Me* après le décès de l'artiste

DATE	LIEU	TITRE DE L'EXPOSITION	COMMISSAIRE(S)
1985	Barbara Braathen Gallery New York, États-Unis		
1996	Magasin Grenoble, France	<i>Guy de Cointet</i>	Paul McCarthy / Marie de Brugerolle
16 octobre 2004 au 16 janvier 2005	Musée d'art moderne et contemporain Languedoc-Roussillon Genève, Suisse	<i>Who's that Guy?</i>	Marie de Brugerolle
25 février au 22 avril 2006	Galerie Air de Paris Paris, France	<i>A few drawings</i>	Florence Bonnet
17 novembre 2006 au 4 février 2007	Centre régional d'art contemporain Sète, France	<i>Faire des choses avec des mots / Make words with things</i>	Marie de Brugerolle
25 mai au 11 septembre 2007	Museu d'art contemporani Barcelona, Espagne	<i>A Theater without theater</i>	Bernard Blistène / Yann Chateigné
16 novembre 2007 au 17 février 2008	Museu Coleção Berardo Lisbonne, Portugal	<i>A Theater without theater</i>	Bernard Blistène / Yann Chateigné

Les premières expositions, au Magasin ou au Musée d'art moderne et contemporain de Genève (MAMCO), puis à la galerie Air de Paris, sont des présentations à la fois fragmentaires et documentaires. Jusqu'en 2004, les objets originaux qui composent *Tell Me*

ne sont pas encore « retrouvés » et jusqu'en 2006, ils ne sont pas entièrement rassemblés. Comme nous l'avons écrit plus haut, c'est en 2004 que la galeriste Barbara Braathen retourne aux ayants droit un ensemble d'objets qu'elle conserve depuis plus de vingt ans. Et c'est en 2006 que ces derniers sont restaurés et que les manquants sont fabriqués (dossier d'œuvre *Tell Me*, MNAM). Paul McCarthy, Marie de Brugerolle et Florence Bonnefous qui signent ces trois expositions recourent à des photographies d'archives, à une vidéo documentaire noir et blanc, à un petit croquis de l'artiste retrouvé dans un carnet ou encore à quelques objets scéniques disposés plus ou moins aléatoirement (entretiens historienne gdc, galeriste gdc). Florence Bonnefous raconte qu'elle choisit de montrer sur une cimaise peinte en vert pistache, le recto et le verso d'une affiche de l'époque annonçant la pièce, une vidéo noir et blanc de la représentation au MoMA en 1980, des photographies de plateau, les « *scripts photocopiés* » et quelques croquis destinés à préparer la fabrication des « *props* » (entretien galeriste gdc).



Figure 40 – Exposition *A few drawings*, galerie Air de Paris, 2006. Photo : Air de Paris.

Pour la présentation de *Tell Me* dans l'exposition *Faire des choses avec des mots / Make words with things*, Marie de Brugerolle produit la première installation contemporaine de la pièce. Son objectif est de mettre en évidence la dualité des objets scéniques. Elle choisit de faire construire une estrade sur laquelle elle dispose les objets. L'estrade, qui se

situé « entre le socle et la scène », apparaît comme un dispositif qui ne met en valeur ni des sculptures, ni des accessoires de théâtre, ni même des objets du quotidien, mais bien les objets singuliers de Guy de Cointet :

[...] une table n'est pas une table, une chaise n'est pas une chaise, puisqu'ils ne sont pas sur le sol et que je ne vais pas pouvoir les utiliser ou m'asseoir dessus. Ils ne sont pas non plus mis en vitrine ou sur un socle très haut, donc ils ne sont pas non plus des sculptures. Et pourtant, je ne peux pas vraiment les atteindre. Il y a cet espace gris neutre qui m'en sépare. Et ce n'est pas non plus une scène parce que ce n'est pas exactement la proportion de la scène (entretien historienne gdc).

Outre la conception d'un dispositif scénique qui détermine un espace de monstration, c'est l'identification de tous les objets scéniques (au départ, elle ne sait pas combien l'ensemble en compte), de même que la disposition sur l'estrade des objets que doit déterminer la commissaire. Cette dernière travaille principalement à partir de croquis et de photographies d'archives. Ces documents présentent toutefois autant d'installations d'objets exposés que de moments dans la performance captés sur pellicule. Les informations que lui fournissent les documents sont mises en relation avec celles que partagent des collaborateurs de l'époque de Guy de Cointet. Marie de Brugerolle raconte avoir ainsi favorisé un moment dans la performance où les objets sont les plus visibles. Ce moment correspond à peu près au début de la pièce (entretien historienne, gdc).

Entre la présentation au CRAC et le moment où la pièce entre dans la collection du MNAM, d'autres expositions ont lieu et d'autres dispositions des objets sont exploitées. La galeriste, qui supervise la vente de la pièce, raconte que c'est sur la base de photographies, de croquis et de la mise en exposition au CRAC, qu'une organisation nouvelle des objets est déterminée (entretien galeriste gdc). La mise en exposition au MACBA est plus ou moins identifiée comme la présentation de référence qui pourra éventuellement être reproduite (entretien conservatrice gdc). Les dimensions d'une estrade sont déterminées comme l'emplacement d'une porte et la disposition des objets. Une photographie est réalisée. Elle constitue un document de référence qui est annexé au dossier d'œuvre comme le souhaite la galeriste :

[...] C'est plus ça maintenant, sauf qu'il n'est pas nécessaire qu'il y ait une fausse salle pour l'installation [c'est-à-dire, trois murs qui se referment sur le « set »]. L'installation pourrait être flottante, dans un espace plus ouvert. Donc là, on a callé les dimensions d'une scène, l'emplacement d'une porte qui après permet de caller les positionnements de tous les objets. C'est ça la photo, l'image qui a été donnée [au MNAM], annexée à l'œuvre comme instruction d'installation (entretien galeriste gdc).

10.4.2 Un ensemble documentaire qui compose le script de l'installation

Parce que *Tell Me* se présente sous deux modes d'existence distincts et complémentaires, ce sont deux scripts de l'œuvre qui sont nécessaires à sa muséalisation et à sa présentation. Nous identifions en effet un script de la mise en exposition, puis un script de la réitération. Nous comprenons que la mise en exposition peut varier légèrement, mais qu'elle tend à se stabiliser¹³⁴. Le texte de présentation de la pièce, produit pour la commission d'acquisition, parle d'une « *configuration (variable) énigmatique* » des objets (dossier d'œuvre *Tell Me*, MNAM). Les professionnels du musée, appelés à mettre en exposition la pièce, bénéficient d'une latitude, confirme l'attachée de conservation :

[...] Il y a une marge de manœuvre, comment dire... la muséographie adoptée par le MACBA, puis par Lisbonne, sert d'une certaine manière de référence, mais elle n'est pas définitive. Il est évident que les prochaines présentations ne seront pas très éloignées des muséographies adoptées au MACBA et à Lisbonne, en sachant qu'il y a juste un petit écart sur l'histoire d'une porte qui apparaît ou non selon l'espace où est présentée la pièce. Mais à tous les cas, la pièce est présentée sur une estrade qui correspond à un format précis qui est indiqué sur la fiche (entretien conservatrice gdc).

Sur la base du dossier d'œuvre, nous affirmons que le script de la mise en exposition de *Tell Me* est principalement composé d'une liste d'objets, de photographies de mises en exposition antérieures, ainsi que d'un plan de l'estrade.

10.4.2.1 Une liste des objets

Une liste annotée de tous les objets de *Tell Me*, numérotés de TM01 à TM65, sommairement décrits (formes, couleurs et dimensions) et représentés par une image photographique, dénote chacun des éléments de l'ensemble. Cette liste a été utile à l'attachée de conservation et à la documentaliste qui ont identifié chacun des objets au moment de la réception de la pièce au MNAM (entretien conservatrice gdc). Elle permet désormais de retrouver chacun des éléments de l'ensemble et de confirmer que le compte est bon (dossier d'œuvre *Tell Me*, MNAM).

10.4.2.2 Des enregistrements : des photographies des mises en exposition

La photographie de référence de l'installation du « *set* » au MACBA, dont fait mention la galeriste, participe du script de l'installation. Le dossier d'œuvre comporte en outre plusieurs

¹³⁴ Notons qu'à l'heure actuelle (été 2011), aucune exposition de l'installation et aucune réitération de la performance n'a encore eu lieu sous la direction du MNAM. Nous ne commentons donc pas ici ce travail de présentation, mais bien ses enjeux, de même que la documentation rassemblée qui vise à le supporter.

photographies de l'installation qui présentent différents points de vue. Ces installations sont celles du CRAC, du MACBA et du Museu Coleção Berardo de Lisbonne. Certaines sont annotées. Sur l'une d'elles apparaissent les dimensions de l'estrade et la hauteur d'un panneau accroché sur la cimaise qui ferme, à l'arrière, l'espace scénique (dossier d'œuvre *Tell Me*, MNAM). Aucune autre dimension n'est fournie. Nous en déduisons que la disposition des objets dans l'espace se fait plus ou moins à tâtons, en tentant de reproduire le plus justement possible l'une et l'autre des mises en place représentées.

10.4.2.3 Un plan de l'estrade

Enfin, nous retrouvons dans le dossier d'œuvre un plan de l'estrade telle qu'elle est réalisée au CRAC. Ce plan est très simple. Il indique la largeur, la hauteur et la profondeur d'un podium rectangulaire. Il communique également l'emplacement et les dimensions d'une porte qui doit être créée à l'arrière, dans l'espace scénique. Les dimensions du plan correspondent aux dimensions notées sur la photographie.

10.4.3 L'exposition documentaire : une stratégie qui affirme le double statut des objets

Les premières expositions de *Tell Me* sont des présentations documentaires « obligées », car les objets qui composent la pièce ne sont pas disponibles. Pour *A few drawings*, par exemple, la galerie Air de Paris rassemble des documents qui présentent une variété de points de vue sur la performance. Les documents apportent des informations complémentaires qui offrent, comme nous l'avons vu avec l'exposition documentaire d'*Autoportrait(s)* de Gina Pane, différents accès à la performance. Par exemple, la vidéo permet de suivre l'action et de percevoir visuellement le contexte de présentation de l'époque. Et les textes de la pièce communiquent clairement les dialogues, ce que ne fait pas la vidéo qui est plus ou moins audible (entretien galeriste gdc).

Les documents ne se substituent pas seulement à la pièce, ils l'accompagnent aussi dans l'exposition. En effet, au MACBA, une vitrine présente un ensemble d'archives. Cette vitrine est disposée à proximité de l'installation, sous une copie recto et verso d'une affiche originale qui annonce une présentation d'époque. Les photographies, les programmes, les cartons d'invitation visent à contextualiser la proposition et à éclairer le statut des objets qui composent l'installation. En montrant à travers les photographies que les objets exposés sont aussi (ou ont été) des accessoires de performance ou de théâtre, l'installation prend un autre sens. Elle n'est plus seulement définie comme objet esthétique, mais comme vestige ou

comme décor de scène temporairement non investi. L'exposition documentaire vise à procurer au visiteur le maximum d'informations afin qu'il repère les différentes dimensions de la proposition. Elle apparaît comme une stratégie d'exposition qui a pour but de préserver l'installation d'une lecture unique, essentiellement « *fétichisante* ». Ci-dessous est présentée, à travers deux prises de vue, l'installation de *Tell Me* au MACBA.

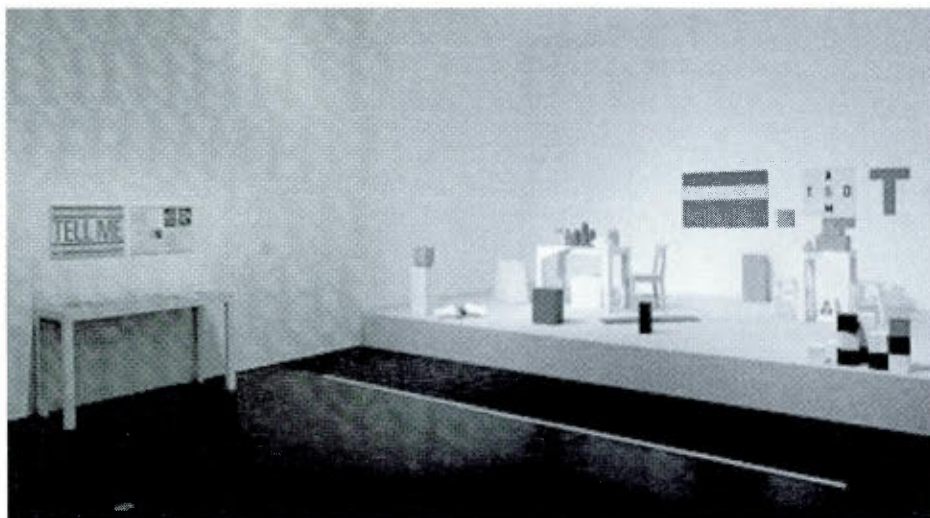


Figure 41 – Exposition *Un théâtre sans théâtre*, MACBA, 2007. Photo : Air de Paris.

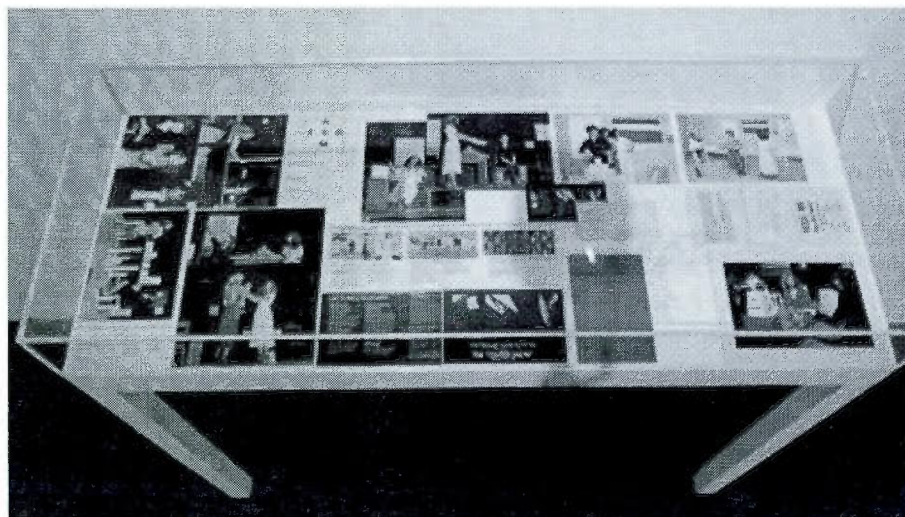


Figure 42 – Exposition *Un théâtre sans théâtre*, MACBA, 2007. Photo : Air de Paris.

10.5 Présenter *Tell Me* : réitérer la pièce de théâtre

Nous avons écrit plus haut qu'en acquérant les éléments sculpturaux qui composent *Tell Me*, le MNAM obtient également les droits incorporels, c'est-à-dire le droit de réitérer la performance. De la même manière que l'historique des mises en exposition contemporaines et antérieures à l'acquisition de la pièce guide le projet des expositions futures, les récentes présentations de la performance, dans différents contextes, orientent le projet de réitération de *Tell Me*. Quelques présentations de la pièce ont lieu après le décès de l'artiste dans le cadre d'expositions ou de festivals en 1985, puis entre 2006 et 2008. À toutes les occasions, ce sont les actrices, qui ont créé la pièce dans les années 1970, qui reprennent leur rôle. Le tableau ci-dessous rapporte une liste des réitérations qui ont lieu avant la muséalisation de la pièce.

Tableau 24 – Présentations de la pièce *Tell Me* après le décès de l'artiste

DATE	LIEU	TITRE DE L'EXPOSITION / NOM DU FESTIVAL	COMMISSAIRE(S) OU METTEUR(S) EN SCÈNE
1985 (expo du 26 juin au 29 septembre)	Museum of Contemporary Art Los Angeles, États-Unis	<i>Nine Artistes</i>	Julia Brown Ann Goldstein Cornelia Butler
novembre 2006	Centre régional d'art contemporain Languedoc-Roussillon Sète, France	<i>Faire des choses avec des mots / Make words with things</i>	Marie de Brugerolle Robert Wilhite
30 juin 2007	Turbine Hall de la Tate Modern Londres, Grande-Bretagne		Marie de Brugerolle Catherine Wood
3 et 4 novembre 2007	STUK Kunstencentrum VZM Leuven, Belgique	<i>Playground Festival</i>	
30 et 31 mai 2008	Théâtre Kikken Utrecht, Pays-Bas	Festival A/D Werf	

10.5.1 Remettre en scène sur la base des archives et des témoignages

La pièce de Guy de Cointet présente des exigences singulières bien qu'elle emprunte une forme proche du théâtre conventionnel. Alors que la réitération d'une pièce de théâtre commande, de façon générale, le respect du texte et des didascalies quand il y en a, la réitération d'une performance de Guy de Cointet doit accorder une attention particulière au jeu, à la mise en scène et aux manipulations des accessoires. Rappelons que le sens de *Tell Me* provient précisément des interactions entre les mots, les objets et leurs manipulations par les actrices. Les propriétés constitutives de la performance, c'est-à-dire celles que les professionnels du MNAM doivent impérativement honorer pour ne pas porter atteinte à l'intégrité de la proposition de l'artiste, se rapportent donc au texte et au travail de mise en

scène. Comment alors remonter la pièce en l'absence de l'artiste? Quelle distribution composer? Quel metteur en scène engager? Et sur la base de quelles informations peut-on mener à bien ce projet de réitération?

En l'absence de l'artiste, Marie de Brugerolle, qui est la première à mener le projet d'une réitération dans les années 2000, recourt aux archives, aux vidéos et aux tapuscrits qui contiennent le texte entier de la pièce. Elle s'appuie aussi sur les témoignages des proches collaborateurs de Guy de Cointet qui ont, à ses yeux, à titre de témoins de première instance et d'artistes, la légitimité de remonter *Tell Me*. Elles demandent aux « *actrices originales* » de rejouer *Tell Me* l'après-midi et le soir du vernissage de l'exposition, au CRAC (entretien historienne gdc). Certaines personnes lui reprochent ou remettent en question le choix de recourir aux actrices d'origine. La directrice de la galerie Air de Paris range du côté des propriétés constitutives de la performance, le caractère et l'apparence physique des actrices qui sont, à l'époque où la pièce est créée sous la direction de Guy de Cointet, de jeunes femmes :

[...] je crois que le fait qu'on ait accepté que les actrices de l'époque rejouent aujourd'hui, c'est déjà, peut-être une entorse aux choix de Guy de Cointet, parce qu'il avait choisi des femmes jeunes, très belles, très vamp, certaines ressemblant presque à des travestis, parfois. Ce qu'elles sont aujourd'hui, c'est quand même la mémoire de ça [...] C'est à mon avis, un éloignement (entretien galeriste gdc).

À cette critique, la commissaire répond que ce sont d'abord des témoins qu'elle sollicite :

[...] Je me disais : « je ne suis pas metteuse en scène ». Quelle légitimité je peux avoir, tout en sachant que la perspective, dès le départ, pour moi, c'était que tout ce travail soit transmis à d'autres. [...] Je sais bien que le théâtre se joue toujours au présent. Et qu'on ne va pas jouer Shakespeare avec les acteurs du XVII^e siècle. Mais ce n'était pas du tout cela. [...] Pourquoi demander aux actrices originales? Parce que je savais qu'elles avaient en mémoire le jeu, les indications scéniques et que ça, c'était du vivant qu'il fallait transmettre. Je voulais que ça soit d'abord joué, puis filmé pour que d'autres puissent s'en inspirer. Ne serait-ce que pour une pièce. On avait là une sorte de matrice pour que d'autres puissent après le reprendre (entretien historienne gdc).



Figure 43 – Présentation de *Tell Me*, CRAC Languedoc-Roussillon, Sète, 2006. Photo : Air de Paris.

10.5.2 Un ensemble documentaire qui compose le script de la performance

Comme nous l'avons noté plus haut, aucune réitération n'a encore eu lieu depuis que la pièce compose la collection du MNAM. Aucun protocole de réitération n'a pas davantage été formalisé¹³⁵. Une documentation laisse entrevoir un script de la performance principalement composé des enregistrements vidéo et des textes de la pièce, en anglais et en français. Cette documentation est partiellement rassemblée dans le dossier d'œuvre. Une photocopie des textes de *Tell Me* est insérée dans le dossier, mais les vidéos demeurent conservées à la Bibliothèque Kandinsky. À l'instar d'*Intime et personnel* d'Esther Ferrer, nous présumons que c'est à l'occasion d'une première réitération de *Tell Me* que sera produite une documentation destinée à enrichir le script et, peut-être, à en systématiser son contenu.

10.5.3 Réitérer : une stratégie de muséalisation pour contrer la fétichisation

À l'instar de la mise en exposition du « set » de *Tell Me* dans le cadre de l'exposition *Faire des choses avec des mots / Make words with things*, la présentation de la performance vise à affirmer le double statut des objets scéniques de Guy de Cointet (entretien historienne

¹³⁵ Il a été difficile de connaître les intentions des professionnels du MNAM en ce qui concerne la réitération de la performance, la pièce venant tout juste d'être acquise et les paramètres de la présentation n'ayant probablement pas encore été fixés. Attachée de conservation, documentaliste et directeur du Service des spectacles vivants n'ont pas pu répondre à nos questions.

gdc). En effet, si la création d'une estrade permet de présenter des objets qui sont à la fois des sculptures et des accessoires, si l'exposition documentaire favorise l'affirmation de ce double statut et de cette double fonction des objets, la performance fait la preuve que ces objets ne sont pas que des reliques, mais aussi des accessoires. Contrairement aux objets qu'utilise Gina Pane dans *Autoportrait(s)* qui perdent leur fonction première d'accessoires, de costumes et de mobilier pour obtenir une fonction de témoignage, les objets de Guy de Cointet demeurent des accessoires dans la mesure où *Tell Me*, la performance, est encore à ce jour réitérée.

À ce propos, il est convenu de souligner les conséquences paradoxales qu'engendre l'obtention du droit de réitération sur le statut des objets scéniques. En effet, si la reconnaissance de la dimension performative de *Tell Me* et la reconnaissance du double statut des objets se manifestent à travers l'obtention du droit de réitération de la performance, l'acquisition d'une réplique de jeu, qu'appelle l'obtention de ces droits incorporels, tend à muséifier les objets scéniques originaux. En d'autres mots, l'acquisition d'une réplique tend à retirer aux objets leur fonction d'accessoires et à leur octroyer une fonction essentiellement esthétique. Ainsi, la création d'une copie de jeu qui, d'un côté, préserve les originaux d'une usure accélérée et, de l'autre, les prive d'une véritable participation à la réitération renforce ou, au contraire, annule les visées de la stratégie de muséalisation, qui consiste précisément à contrer la fétichisation de l'installation.

En fait, l'utilisation d'un double de jeu, qui préserve à la fois les objets originaux et engage la reprise de la performance, apparaît comme un compromis¹³⁶. Il est vrai que ce double suspend, dans la réalité concrète des objets originaux, leur fonction d'accessoires. Toutefois dans la réalité perçue des spectateurs, la fonction d'accessoires des objets est préservée, car les spectateurs ne distinguent pas la réplique de l'ensemble original (pour deux raisons : la réplique est, par définition, un fac-similé de l'ensemble original et le statut de réplique des objets manipulés ne devrait pas être affirmé ou communiqué aux spectateurs). Ainsi, du point de vue du musée ou de la confidence, la confection d'une réplique de jeu tend à suspendre la fonction d'accessoires de théâtre des objets scéniques

¹³⁶ C'est aussi le compromis que choisit de faire le FRAC P.A.C.A. en commandant une copie du *Dais* de Patrick Van Ceackenbergh, grand voile bleu que la structure confie à des participants à l'occasion des processions que vise à mettre en scène la pièce de l'artiste belge. Et c'est au contraire, un compromis que ne fait pas le FRAC P.A.C.A. en prêtant l'*Âne bleu* de Stephen Wilks à des groupes d'élèves ou à des participants du quartier. En effet, suivant la recommandation de l'artiste qui tient à ce que la peluche passe réellement de mains en mains, le FRAC P.A.C.A. accepte que la pièce de sa collection se dégrade petit à petit (fiches descriptives *Le Dais*; *Âne bleu*, FRAC P.A.C.A. : appendice B).

de *Tell Me*, alors que du point de vue extérieur, c'est-à-dire du point de vue du spectateur, la fabrication de la réplique tend, au contraire, à préserver la fonction première des objets.

La muséalisation articulée autour de sculptures / accessoires et d'un droit de réitération

À l'instar d'*Intime et personnel*, *Tell Me* est une performance qui autorise les multiples présentations. Toutefois, à la différence de la performance d'Esther Ferrer, celle de Guy de Cointet emprunte davantage la forme du théâtre conventionnel, notamment caractérisé par le recours à un texte et à une mise en scène prédéterminés, de même qu'à une distribution qui ne comporte pas l'auteur. La muséalisation de *Tell Me* s'opère suivant une cinquième stratégie de muséalisation : elle s'accomplit à travers l'acquisition conjointe d'objets scéniques et du droit de réitération de la performance. C'est ce caractère du double statut des objets sélectionnés, qui distingue cette approche de muséalisation de celle d'*Intime et personnel*. En effet, nous avons montré, à travers l'étude de *Tell Me*, que le droit de réitération de la performance est octroyé en complémentarité de l'acquisition des objets scéniques de l'artiste. Ainsi, les objets apparaissent tantôt comme des objets de musée autonomes, mais desquels la réitération de la performance ne peut être dissociée. Par ailleurs, nous avons vu que la production et l'utilisation d'une réplique de jeu permettent à la fois de préserver la matérialité des objets de musée originaux et de procéder à la réitération de la performance. En somme, la production et l'utilisation d'une réplique de jeu permettent affirmer le double statut des objets scéniques comme la dualité de la pièce de *Tell Me*¹³⁷.

¹³⁷ Toutefois, la muséalisation de ce type de performance n'exige pas toujours la production et l'utilisation d'une réplique de jeu. En effet, si la muséalisation des pièces comme *Tell Me* ou comme *Le Dais* s'opère suivant une certaine tradition (le musée cherche à préserver l'intégrité matérielle des objets), la muséalisation d'autres pièces engage volontairement la transformation physique et matérielle des objets de musée ou accepte, au nom du respect de l'intégrité conceptuelle, que ces derniers subissent des dégradations. Des pièces « évolutives » comme *Générique* de Boris Achour ou des « œuvres projets » comme *Âne bleu* de Stephen Wilks ne sont pas secondées par des répliques de jeu et pourtant, engagent des réitérations qui modifient la matérialité et l'apparence des objets collectionnés (fiches descriptives *Le Dais*, *Générique*, *Âne bleu*, FRAC P.A.C.A.; appendice B).

CHAPITRE ONZE

LES ÉPOUX ARNOLFINI DE CLAUDIE GAGNON

Claudie Gagnon est née à Montréal en 1964. Membre fondatrice du centre d'artistes autogéré l'Œil de Poisson (Québec), cette autodidacte œuvre dans le milieu des arts visuels depuis le début des années 1980. « *Artiste inclassable* » (Porter, 2006 : B7), décrite comme « *l'une des figures les plus originales de la scène artistique québécoise* » (Belisle, 2008 : 54), Claudie Gagnon fréquente aussi le milieu du théâtre, mais de manière plus marginale. Récipiendaire en 1999 du Prix Événement Videre pour l'exposition *Le plein d'ordinaire*, elle reçoit, en 2003, le Masque des Enfants Terribles de l'Académie québécoise du théâtre pour sa création multidisciplinaire *Amour, délices et ogre*. Créée en 2000, cette proposition scénique est jouée dans le cadre de différents festivals au Québec et au Canada, de même que dans des théâtres à Hong Kong.

Qu'elles prennent la forme du collage, de la vidéo, de l'installation ou de la performance, les pièces de Claudie Gagnon ont un fort potentiel narratif. Dans des propositions qui empruntent au conte et au monde de l'enfance, à l'histoire de la peinture et à l'histoire du cinéma, l'artiste interroge les rapports humains intimes, leurs petits et grands travers. Ses thèmes favoris sont ceux de la domesticité, de la vie quotidienne et de la vie conjugale. Son approche, celle de la « *démésure* » et du « *lyrisme* » (Fraser, 2001 : 25), du « *kitsch et [des] extravagances* » (Delgado, 2008 : B1). Son univers marie les extrêmes : se côtoient l'ordinaire et l'extraordinaire, le merveilleux et l'horreur, le réjouissant et l'inquiétant, l'enchantement et le sarcasme. « *Les dispositifs de Claudie Gagnon cultivent les faux-semblants et les artifices* », écrit Marie-Ève Charron. « *Sous le vernis des apparences qu'elle exacerbe, l'artiste révèle la dimension prosaïque des choses, ou même leur laideur* » (Charron, 2009 : E6).

Chez Claudie Gagnon, la pratique de la performance prend la forme originale du tableau vivant. Si on ne peut nier les emprunts à l'art des cabarets, c'est vraisemblablement dans la tradition du « *living display* » (en français, l'« *étalage vivant* ») que s'inscrit son travail de scène. Jennifer Fischer et Jim Drobnick définissent le « *living display* » comme « *un type précis de présentation qui est mis en scène et qui inclut des êtres vivants* » (Fisher et

Drobnick, 2002 : 14). Il comprend aussi bien les crèches vivantes de saint François d'Assise, les présentations contemporaines de mannequins vivants dans les vitrines des magasins que les tableaux vivants développés aux XVIII^e et XIX^e siècles dans les salons et les banquets en Europe, puis en Amérique. Ce divertissement qu'apprécient alors certaines classes cultivées constitue la principale source d'inspiration de Claudie Gagnon.

Forme peu conventionnelle et nécessairement hybride, la pratique du tableau vivant contraint à l'énumération de catégories disciplinaires les commentateurs qui cherchent à la qualifier. Lianne Nadeau parle d'« événements théâtraux » pour rappeler que les propositions de Claudie Gagnon « n'adhèrent en rien aux canons du théâtre à proprement parler » (Nadeau, 2003 : 17). Jérôme Delgado les situe « à la frontière de la peinture, du théâtre et de la performance » (Delgado, 2008 : B1). Nathalie Côté affirme qu'elles « ne sont pas strictement du théâtre, encore moins du mime, [...] ni de la chanson, ni du cirque » (Côté, 2000 : 17). « C'est une fusion entre les arts visuels, le théâtre, la musique et la performance », confirme l'artiste dans un entretien (Côté, 2000 : 17).

Depuis 1995, Claudie Gagnon a scénarisé plusieurs dizaines de tableaux vivants, la plupart présentés dans le cadre de cabarets. Costumés et maquillés, des comédiens incarnent des personnages issus de la culture populaire, de la culture savante et de l'histoire de l'art dans des saynètes grotesques, tantôt inquiétantes, tantôt comiques. Les éclairagistes, les bruiteurs et les musiciens, de même que les manipulateurs d'accessoires participent à ces prestations. Les spectateurs ne sont pas exclus, comme le souligne Nathalie Côté qui assiste à une représentation de *Petits miracles misérables et merveilleux*, en 2000, dans l'église Notre-Dame-de-Grâce de Québec :

[...] Exit le décorum habituel des vernissages ou l'ambiance impersonnelle des salles de théâtre, Claudie Gagnon met tout en œuvre pour que le public soit accueilli et pris en charge dès son entrée dans l'église : maître d'hôtel, bar et nombreux services aux tables (dont on préfère vous laisser découvrir la teneur) dans le chœur de l'église, entre une petite scène et deux musiciens mi-Christ, mi-Adam juchés sur l'autel. Les spectateurs sont constamment stimulés pendant les deux heures que durent ces cabarets conviviaux (Côté, 2000 : 16-17).

11.1 Les Époux Arnolfini : tableau vivant du spectacle *Dindons et Limaces*

Les Époux Arnolfini est un tableau vivant extrait du cabaret *Dindons et limaces*. Produit par le MNBAQ et conçu spécialement pour l'exposition *C'est arrivé près de chez vous : l'art actuel à Québec*, *Dindons et limaces* est présenté dans la rotonde néoclassique de l'étage supérieur du pavillon Gérard-Morisset, en décembre 2008. À la fois metteuse en scène,

scénariste, conceptrice des décors, des costumes et des maquillages, l'artiste est également régisseuse de plateau les après-midis et les soirs de représentations. Huit comédiens et comédiennes composent la distribution. Frédéric Lemieux et Gabriel Rochette conçoivent les éclairages, alors que Martien Bélanger et Frédéric Lebrasseur signent l'environnement sonore et musical.

Une vingtaine de tableaux vivants constituent le cabaret *Dindons et limaces*. Ces derniers apparaissent comme des pastiches de chefs-d'œuvre de l'histoire de l'art. Par exemple, un tableau vivant reproduit *Les glaneuses* de Jean-François Millet, alors que *Le Cri* d'Edward Munch ponctue le spectacle à quelques reprises. Francis Goya, Jacques-Louis David, Edgar Degas, René Magritte, Otto Dix comptent aussi parmi les peintres représentés. Voici comment est annoncée la proposition aux spectateurs, dans le programme de la soirée :

[...] Dans son nouveau spectacle-cabaret, Gagnon s'impose comme contrainte de concentrer toute l'attention sur les gestes et les expressions de personnages tirés de tableaux célèbres de grands peintres de l'histoire de l'art tels Breughel, Ensor, Goya, Munch et bien d'autres encore. Riche en références, Dindons et limaces se veut, pour emprunter l'expression de l'artiste, une œuvre « hommage mais aussi de dommage » à quelques-uns de ces grands artistes et tableaux de l'histoire de l'art que nous nous plaisons tant à admirer en parcourant nos livres d'art et les salles de Musées (de Blois, 2008).

Aujourd'hui conservé à la National Gallery de Londres, le tableau des *Époux Arnolfini* est certainement l'un des plus célèbres de l'histoire de l'art occidentale. Le tableau vivant de Claudie Gagnon qui s'en inspire, met en scène Monsieur et Madame Arnolfini. Comme dans le tableau de Jan Van Eyck, l'homme apparaît côté jardin, habillé d'une imposante tunique et d'un énorme chapeau sur la tête. Sa promise se présente enceinte, côté cour, coiffée d'un imposant foulard blanc et vêtue d'une robe verte qui moule son ventre rond. Entre les deux personnages, un chandelier et un miroir bombé se balancent au bout des cordes que des collaborateurs manipulent en coulisse. Si la première image que propose Claudie Gagnon reproduit le tableau du peintre flamand, la suite n'est que pure invention. Une suite plausible si elle n'était truffée d'anachronismes. D'une durée approximative de cinq minutes, le récit relate la poussée soudaine des contractions de la dame qui provoque le désarroi du futur père. Hésitant, il s'agite. Il ne trouve pas les clés de la voiture. Outre le jeu et l'allure clownesque des comédiens, c'est la mise en scène des anachronismes qui créent l'effet comique.



Figure 44 – *Les Époux Arnolfini* de Jan Van Eyck (1434). Collection The National Gallery, Londres.



Figure 45 - *Les Époux Arnolfini*, tiré du cabaret *Dindons et limaces*. Photo : MNABQ, Jean-Guy Kérouac.

11.1.1 Un scénario et des indications de jeu qui ne sont pas notés

Au fil des années, Claudie Gagnon développe une méthode d'écriture qui se déploie en amont du travail de mise en scène. La création des tableaux vivants débute toujours par une recherche approfondie d'images de tableaux. Inspirée par ces nombreuses images, elle écrit des histoires qui deviennent des scénarios, puis des indications de jeu. Souvent, ces indications sont très précises : elle note un battement de cils ou un regard. Elle repousse le plus longtemps possible le travail avec les comédiens et répète peu avec ces derniers avant les premières représentations (entretien artiste cg).

Au moment de mettre en scène *Les Époux Arnolfini*, dans le cadre des répétitions du cabaret *Dindons et Limages* au MNBAQ, Claudie Gagnon n'a pas encore scénarisé le tableau. Elle raconte, qu'exceptionnellement, elle a en tête plusieurs versions de la scène, mais qu'elle n'arrive pas à choisir laquelle est la plus intéressante (entretien artiste cg). C'est en commençant à travailler avec les comédiens costumés qu'elle détermine enfin le récit. Contrairement à la majorité des tableaux vivants qu'elle crée, *Les Époux Arnolfini* ne fait donc pas l'objet d'un scénario précis prédéterminé.

11.1.2 Enregistrer les tableaux vivants : des photographies et des vidéos

Claudie Gagnon a l'habitude d'enregistrer ses tableaux vivants dans le but de composer une archive personnelle de ses créations. Le MNBAQ, qui coproduit le cabaret, fait généralement aussi des images documentaires des manifestations qu'il présente. Ainsi, pendant les répétitions de *Dindons et limaces*, des techniciens tournent une vidéo du cabaret. Des photographies sont également produites pendant les répétitions par un photographe professionnel engagé par le musée.

11.2 Sélectionner et désigner *Les Époux Arnolfini* : extraire et adapter le tableau vivant

Au moment où est présenté le cabaret *Dindons et limaces*, le MNBAQ envisage déjà l'acquisition de l'un des tableaux. L'œuvre de Claudie Gagnon est alors très peu représentée dans les collections muséales du Québec. Quant au MNBAQ, il ne conserve qu'une seule pièce de l'artiste dans la Collection Prêt d'œuvres d'art¹³⁸. Pour la conservatrice, qui compte proposer au comité d'acquisition un tableau vivant, il ne fait aucun doute que ce travail de performance est l'un des plus représentatifs de l'œuvre de Claudie Gagnon (entretien conservatrice cg). Par ailleurs, elle défend l'acquisition de la performance comme un geste audacieux et unique. Elle a bon espoir de convaincre les membres du comité. Elle bénéficie du support de la direction du musée (entretien conservatrice cg).

Bien que les tableaux soient présentés dans le cadre d'un cabaret, chacun peut être considéré comme une pièce autonome. Pour des raisons techniques et financières, la conservatrice propose ainsi d'acquérir un seul tableau (entretien conservatrice cg). Avec le consentement de l'artiste, elle choisit *Les Époux Arnolfini*. Sa distribution réduite, composée de deux seuls comédiens, allège le projet de sa muséalisation. La ligne dramatique de son scénario - une situation initiale, un événement perturbateur et un punch final amusant - lui garantit une existence au-delà du cabaret. De plus, parmi tous les tableaux des grands maîtres que pastiche Claudie Gagnon dans *Dindons et Limaces*, celui-ci est l'un des plus facilement reconnaissables. Selon la conservatrice, il représente les illustres époux, sans ambiguïté, mais avec l'humour singulier de Claudie Gagnon :

¹³⁸ Créée en 1982, la collection Prêt d'œuvres d'art regroupe environ mille-cinq-cents œuvres d'artistes contemporains du Québec. Elle a pour principale mission la diffusion des œuvres grâce à un programme de location qui est offert aux ministères et aux organismes du gouvernement. [en ligne] <http://www.mnba.qc.ca/Afficher.aspx?supersection=360>.

[...] À mes yeux, c'était l'un des plus forts. Aussi, il est assez complet. Il peut être autonome. Il y a à la fois un travail des acteurs avec les mimiques, le renvoi, le jeu avec les miroirs, les reflets. C'est aussi un tableau très reconnaissable. C'était important aussi, parce qu'il y en avait plusieurs qui sont vraiment super, mais qui demandent une connaissance de l'histoire de l'art plus approfondie (entretien conservatrice cg).

Intégrer un tableau vivant de Claudie Gagnon à la collection du MNBAQ, c'est se prévaloir du droit de le présenter à nouveau, de manière autonome, dans des circonstances variables. Intégrer un tableau vivant, c'est donc obtenir le droit de réitération des *Époux Arnolfini*, mais c'est également mettre en branle un processus d'acquisition complexe. Ce processus s'articule autour de l'acquisition d'éléments tangibles, comme les costumes et les accessoires de la pièce, et autour du rassemblement et de la production d'une documentation. Enfin, intégrer un tableau vivant à la collection du MNBAQ, c'est mener un travail d'adaptation auquel participent activement la conservatrice et l'artiste, de même qu'un ensemble de collaborateurs, appartenant tantôt à l'institution muséale, tantôt à l'entourage de la créatrice.

11.2.1 Adapter un tableau vivant

Nous avons vu que la muséalisation de *Tell Me* de Guy de Cointet se traduit par l'entrée, dans la collection du MNAM, d'une proposition prédéfinie par un travail d'histoire de l'art réalisé en amont et par l'exercice de mises en exposition et de réitérations antérieures dans différents contextes. Différemment, la muséalisation des *Époux Arnolfini* demande que soient d'abord définis les paramètres d'une proposition « muséalisable ». En effet, au moment où le MNBAQ souhaite acquérir le tableau vivant, celui-ci n'existe que sous une forme spectaculaire, c'est-à-dire sous une forme indissociable d'un dispositif scénique et d'un contexte de présentation théâtrale. Bien qu'il puisse être compris comme objet autonome, il demeure encore attaché aux autres tableaux du cabaret. C'est donc en premier lieu à un travail d'adaptation auquel doivent se livrer les professionnels du musée.

Une grande part du travail d'adaptation consiste à identifier les propriétés de la pièce originale jugées incontournables d'un côté, et secondaires de l'autre. En d'autres mots, le processus de muséalisation des *Époux Arnolfini* ne doit pas priver la pièce adaptée de ce qui la définit de manière intrinsèque. Le travail est opéré à travers des questions, des discussions et des négociations¹³⁹. D'un côté, l'artiste identifie ses exigences qui renvoient,

¹³⁹ Nous avons assisté à une rencontre entre l'artiste et la conservatrice qui a eu lieu le 25 mars 2009 dans les bureaux du MNBAQ.

par exemple, au casting, au jeu ou à la scénographie. De l'autre, le musée, représenté par la conservatrice, communique ses obligations qui portent sur les limites des coûts de fabrication, d'entreposage et de réitération, ou encore sur la nécessité de produire une documentation fiable et pertinente. Aux demandes de l'artiste et du musée, s'ajoutent les exigences et les droits des collaborateurs qui ont participé à la création des *Époux Arnolfini* dans le cadre du cabaret. En d'autres mots, si la conservatrice et l'artiste jugent important, dans le cadre d'une adaptation, de tenir compte de l'éclairage, de la musique et plus généralement de l'habillage sonore, les droits des collaborateurs (qui sont aussi des créateurs) doivent être respectés.

L'artiste et la conservatrice tiennent à ce que le caractère « adapté » de la pièce soit connu, car il indique que le tableau vivant muséalisé n'est pas tout à fait le tableau vivant du cabaret. Par ailleurs, rendre public ce caractère assouplit les exigences et les règles qui encadrent le processus de muséalisation. C'est à travers le titre que la qualité d'adaptation est communiquée. En effet, le titre officiel du tableau vivant, une fois devenu « objet de musée » est : « *Les Époux Arnolfini, tiré du cabaret de tableaux vivants Dindons et limaces* » (fiche descriptive *Les Époux Arnolfini*, MNBAQ; appendice C).

11.2.2 Des thèmes de discussion

C'est en abordant tour à tour les différents aspects du tableau vivant que la conservatrice et l'artiste élaborent progressivement une adaptation des *Époux Arnolfini* pour la collection du MNBAQ. En nous appuyant sur la rencontre à laquelle nous avons assisté et sur les entretiens que nous avons réalisés, nous identifions des thèmes de discussion qui s'énoncent ainsi : 1) la scénographie (scène, rideau, toile de fond, accessoires), 2) l'éclairage et l'habillage sonore, 3) les costumes, la coiffure et le maquillage, généralement exposés dans le milieu du spectacle par l'expression « CCM », 4) le casting, 5) la mise en scène, 6) la régie et la manipulation des accessoires et enfin 7) le contexte de représentation. Dans les sous-sections qui suivent, nous rapportons les principaux enjeux de ces thèmes de discussion, quelques options envisagées ainsi que les propositions adoptées.

11.2.2.1 La scénographie

Le cabaret *Dindons et limaces* est présenté sur une large scène montée temporairement dans une rotonde du MNBAQ. Le dispositif scénographique est pensé pour accueillir simultanément plusieurs comédiens, car certains tableaux requièrent des distributions plus

importantes que *Les Époux Arnolfini* qui ne compte que deux personnages. Le dispositif comporte des rideaux de scène et une toile de fond qui est roulée sur elle-même entre chacun des tableaux pour laisser paraître chaque fois un nouveau décor.

Plusieurs questions sont énoncées. Comment, par exemple, transformer cet espace de représentation de manière à présenter un seul tableau extrait de l'ensemble? Vaut-il mieux exploiter les espaces plus ou moins clos dont dispose déjà le musée ou reconstituer de toutes pièces un petit théâtre pouvant être monté dans n'importe quelle salle de musée? Reconstituer ce petit théâtre, avec ses rideaux et ses toiles de fond, ou élaborer un dispositif complètement différent, plus abstrait et plus léger? Et pour les rideaux, quel tissu choisir? Faut-il imaginer un système de poulies permettant de manipuler les rideaux ou les laisser simplement tomber sur les côtés? Et en ce qui concerne la toile de fond, doit-on récupérer une section de l'originale ou en fabriquer une deuxième, spécialement pour la muséalisation des *Époux Arnolfini* (entretiens conservatrice cg, artiste cg; dossier d'œuvre *Les Époux Arnolfini*, MNBAQ)?

La conservatrice et l'artiste jonglent avec toutes ces questions et d'autres encore. Elles s'entendent finalement pour faire construire un castelet démontable. La responsabilité de dessiner les plans et de les faire approuver revient à l'artiste qui sollicite l'aide de collaborateurs. La structure du castelet peut recevoir un rideau qui peut être ouvert et fermé de manière à marquer clairement le début et la fin des représentations. Les rideaux sont taillés dans l'un des deux tissus que propose l'artiste et que choisit la conservatrice. La toile de fond n'est pas une section de l'originale que l'artiste préfère conserver, mais une toile nouvelle, refaite selon les indications de l'artiste (entretiens conservatrice cg, artiste cg; dossier d'œuvre *Les Époux Arnolfini*, MNBAQ).

11.2.2.2 L'éclairage et l'habillage sonore

Dans le cadre de la création du cabaret *Dindons et limaces*, Frédéric Lemieux et Gabriel Rochette ont travaillé de près avec l'artiste pour reproduire l'éclairage particulier du tableau de Jan Van Eyck. De la même manière, Martien Bélanger et Frédéric Lebrasseur ont entièrement créé la trame sonore des tableaux sous la direction de l'artiste. Claudie Gagnon raconte qu'elle engage généralement des comédiens non professionnels, mais retient les services de musiciens et de bruiteurs expérimentés (entretien artiste cg). La responsabilité de marier la musique, les effets sonores et le jeu revient aux professionnels, c'est-à-dire aux musiciens et aux bruiteurs. Dans *Les Époux Arnolfini*, comme dans les autres tableaux du

cabaret, ces derniers adaptent donc leur interprétation au jeu des comédiens. La trame sonore souligne une émotion, met en évidence un geste, marque un gag au moment où il survient.

Dans sa pratique, Claudie Gagnon accorde un soin particulier à l'éclairage et à l'habillage sonore, affirme la conservatrice et confirme la principale intéressée (entretiens conservatrice cg, artiste cg). Ceux-ci ne peuvent donc pas être écartés. Comment alors reproduire l'éclairage et comment le documenter? Comment rejouer la musique et reproduire les effets sonores? Vaut-il mieux engager à chaque réitération des musiciens pour jouer en direct? Si oui, doit-on exiger de ces derniers qu'ils improvisent? Est-il préférable de déterminer une trame définitive, produire la partition et demander à des musiciens de la jouer? Ou vaut-il mieux, au contraire, enregistrer une bande sonore? Et comment honorer les droits d'auteurs de ces collaborateurs, éclairagistes et musiciens?

Au moment où nous écrivons ces lignes (été 2011), la question est tranchée : c'est la proposition de l'enregistrement qui est retenue. Toutefois, devant la complexité de la question, la difficulté d'établir clairement l'application des droits d'auteurs et la lourdeur du processus, la bande sonore n'a pas encore été produite (entretien conservatrice cg). Par ailleurs, un plan d'éclairage a été dessiné, indiquant l'emplacement et le type de projecteurs requis (dossier d'œuvre *Les Époux Arnolfini*, MNBAQ).

11.2.2.3 Le CCM

Les questions entourant les costumes, la coiffure et le maquillage se révèlent plus simples et les solutions, moins complexes à mettre en œuvre. Outre les accessoires, le musée fait l'acquisition des costumes, du chapeau et de la coiffe des deux époux. Ces éléments ont été confectionnés par l'artiste à partir de matériaux ou d'objets trouvés. Ils sont destinés à être reportés par les comédiens qui reprendront les rôles. Quant au maquillage, l'artiste insiste pour qu'il soit adéquatement reproduit. Comme l'éclairage, la toile de fond et les costumes, le maquillage est élaboré de manière à évoquer le tableau de Jan Van Eyck. À la demande de la conservatrice, Claudie Gagnon accepte de produire une feuille de notes de maquillage (« *makeup worksheet* ») pour chacun des deux époux. Sur le document, on y retrouve les schémas des deux visages, de face et de profil, de même que des indications de couleurs et d'intensités pour les sourcils, les yeux, la bouche, le nez. Le document pourvoit également la liste détaillée des produits de la trousse (qui pourront éventuellement être

achetés) ainsi que les coordonnées de fournisseurs à Québec (entretiens conservatrice, artiste cg; dossier d'œuvre *Les Époux Arnolfini*, MNBAQ).

11.2.2.4 Le casting

À l'instar de l'éclairage, des costumes et du maquillage, le casting est réalisé de manière à évoquer le tableau du peintre flamand. Claudie Gagnon raconte qu'il lui arrive souvent de choisir des tableaux dont les personnages représentés lui rappellent des gens qu'elle fréquente dans la vie (entretien artiste cg). Par exemple, elle choisit de pasticher le tableau de Jan Van Eyck, car elle retrouve chez une connaissance la bouille ronde de Monsieur Arnolfini. Pour l'adaptation du tableau vivant, la conservatrice et l'artiste reconnaissent qu'il peut être profitable d'engager à nouveau les deux comédiens qui ont créé les personnages. Sachant qu'à long terme, cette option ne sera plus envisageable, l'artiste encourage la conservatrice à sélectionner des comédiens non professionnels, comme elle le fait elle-même. Ces comédiens devront avoir des traits qui rappellent les époux que représente Jan Van Eyck et des corps de la taille des costumes (entretiens conservatrice cg, artiste cg). Les critères de sélection demeurent cependant flous. Une latitude est laissée aux professionnels du musée (dossier d'œuvre *Les Époux Arnolfini*, MNBAQ).

11.2.2.5 La mise en scène et le jeu

Alors que la performance *Intime et personnel* laisse une grande liberté de gestes à l'artiste et aux participants qui l'accompagnent, la mise en scène et le jeu des acteurs des *Époux Arnolfini* sont réglés au quart de tour. Bien que la force du pastiche repose sur la présentation visuelle de la proposition et sa capacité d'évocation, c'est le jeu qui constitue le cœur du tableau vivant aux yeux de la conservatrice et de l'artiste. La signature de Claudie Gagnon, son humour et son impertinence s'expriment en grande partie dans le scénario, rendu par le jeu, les moindres gestes et les expressions des visages. Comme le tableau ne dure que quelques minutes, la conservatrice et l'artiste tiennent à ce que soit reconduite avec précision chacune des actions (entretiens conservatrice, artiste cg).

Comme nous l'avons noté plus haut, *Les Époux Arnolfini* ne dispose toutefois pas d'un scénario préalablement écrit que l'artiste aurait remis ou communiqué aux deux comédiens au moment de sa création, en décembre 2008. À la demande de la conservatrice, l'artiste rédige donc a posteriori, pour la muséalisation de la pièce, les « *notes de jeu* ». Ces notes ne portent pas seulement sur les actions et les expressions, mais également sur les

changements d'éclairage, sur les effets sonores, sur la manipulation des accessoires et sur l'ouverture et la fermeture des rideaux. Elles constituent, à la manière de la partition d'*Intime et personnel*, et du texte de *Tell Me*, la (dé)notation des *Époux Arnolfini*. Citons un extrait qui débute immédiatement après l'ouverture du rideau :

[...] Les deux personnages attendent de prendre la pose pour le peintre. Attitude décontractée.

0:10 : Clavecin (hésitant) tout au long du tableau.

Les personnages s'animent :

l'Époux replace son vêtement

l'Épouse regarde au loin.

0:46 à 1:14 : Son du lustre qui descend du plafond.

Le lustre descend du plafond, lentement au début puis en « perte de contrôle » : trop bas, il accroche le chapeau de l'Époux [...] (dossier d'œuvre Les Époux Arnolfini, MNBAQ).

11.2.2.6 La régie et la manipulation des accessoires

Les notes de jeu indiquent que les accessoires sont manipulés. En fait, à quelques moments dans la scène, le chandelier suspendu au-dessus des têtes est appelé à descendre, puis à remonter. Les lustres scintillent. Le son du scintillement doit être entendu : un bruit de mauvais contact électrique doit être diffusé. Tous ces aspects de la mise en scène sont importants aux yeux de l'artiste et de la conservatrice et ne peuvent être retirés du tableau vivant. Dans le cadre du cabaret, ce sont les autres comédiens qui manipulent les accessoires en coulisse. Ce sont aussi les musiciens qui produisent les bruits requis et c'est un technicien, posté à la console d'éclairage, qui opère les effets de lumière. Au terme de la discussion, où l'artiste et la conservatrice envisagent plusieurs solutions plus ou moins satisfaisantes, est retenue une proposition qui devra éventuellement être testée. Cette proposition se traduit par la participation d'une troisième personne. Cette personne est un technicien qui doit être caché du public, à l'intérieur du castelet. Ses tâches principales sont les manipulations du chandelier, des consoles de l'éclairage et du son (entretiens conservatrice cg, artiste cg).

11.2.2.7 Le contexte de représentation

Claudie Gagnon croit que le choix du contexte de présentation revient au MNBAQ qui peut programmer le tableau vivant dans le cadre d'une exposition collective ou d'une exposition solo, à l'intérieur des salles du MNBAQ ou d'une autre structure, dans le cadre d'un événement spécial ou non. Plusieurs paramètres de la présentation sont évoqués, comme la fréquence des représentations, les conditions de travail des comédiens et du technicien, l'emploi d'une quatrième personne dépêchée pour superviser la direction des

acteurs, etc. Ces paramètres, que l'on peut identifier comme des paramètres externes au tableau vivant, sont assez peu discutés. Ils font visiblement partie, dans ce cas précis des *Époux Arnolfini*, des propriétés contingentes de la pièce. Ces paramètres sont par ailleurs balisés par des lois ou des règles associatives qui pourraient empêcher, par exemple, des temps de travail trop longs pour les comédiens.

Les décisions, que nous avons rapportées dans cette section consacrée aux thèmes de discussion, sont motivées par un ensemble d'arguments. Ceux-ci défendent tantôt l'association au tableau d'origine, tantôt la qualité ou la durabilité d'un matériau ou l'économie de coûts. Par exemple, il est plus complexe de dessiner les plans d'un castelet et de le faire construire de toutes pièces à chaque représentation que de fabriquer ponctuellement une simple estrade à partir de panneaux. La conservatrice et l'artiste tranchent cependant pour la première solution, parce qu'elle rend mieux l'esthétique du cabaret. Aussi, il est plus coûteux de choisir, des deux tissus de rideau que propose l'artiste, celui qui est le plus massif. C'est tout de même celui que sélectionne la conservatrice, car s'il est le plus cher à l'achat, il est aussi le plus durable et le plus théâtral. Enfin, inviter des musiciens à jouer en direct évoquerait sans doute mieux l'ambiance des cabarets. Toutefois, l'économie de coûts (il faudrait payer des cachets à chaque représentation) et la simplicité éventuelle de l'utilisation d'un enregistrement (sans celui-ci, des musiciens devraient reproduire une trame sonore au départ improvisée) amènent l'artiste et la conservatrice à opter pour la production d'une bande sonore.

À terme, ce que souhaite la conservatrice et l'artiste, c'est que soit présenté le tableau vivant. Un programme trop lourd peut freiner le projet d'une réitération (entretien conservatrice cg). C'est donc ultimement dans le but de faciliter la réitération du tableau vivant que certains choix sont faits. Et c'est dans cet esprit que le choix d'enregistrer une bande sonore est favorisé. Rappelons que si sa production est au départ complexe, nous pouvons imaginer que la bande sonore simplifie le projet de la réitération dans les salles du MNBAQ ou dans celles d'un musée emprunteur.

11.2.3 Acquérir des costumes et des accessoires : originaux, mais pas autonomes

La muséalisation des *Époux Arnolfini* s'exprime à travers l'acquisition d'objets authentiques et uniques, faits mains ou rassemblés par l'artiste. En effet, rappelons que le MNBAQ acquiert les coiffes et les manteaux de Monsieur et de Madame Arnolfini, de même que le miroir et le chandelier originaux. Ceux-ci sont aujourd'hui conservés dans les réserves

parce qu'ils sont des pièces irremplaçables et fragiles que le musée veut préserver. À l'instar des objets scéniques de *Tell Me*, les costumes, le miroir et le chandelier des *Époux Arnolfini* sont à la fois des accessoires de jeu et des créations originales (Claudie Gagnon confectionne les premiers, déniché les seconds). Toutefois, contrairement aux objets de *Tell Me*, les objets des *Époux Arnolfini* ne sont pas des objets de musée autonomes, c'est-à-dire qu'ils ne sont pas des objets reconnus comme items de la collection muséale. L'histoire de production des *Époux Arnolfini* défend cette thèse, c'est-à-dire l'appartenance ou la subordination des costumes et accessoires au tableau vivant. Le processus de la documentation, qui regroupe notamment l'attribution d'un numéro d'inventaire, la production d'un dossier d'œuvre et le catalogage de la pièce, trois étapes cruciales de la muséalisation, corrobore et octroie ce statut aux objets originaux.

11.2.4 Conceptualiser et fabriquer un décor

La muséalisation des *Époux Arnolfini* s'accomplit également à travers la production de certains éléments de décor comme la structure portante du castelet, sa toile de fond et son rideau. Nous avons vu que, contrairement aux costumes et accessoires, il a fallu non pas recueillir ces éléments de décors, mais bien les conceptualiser, en dessiner les plans, puis les fabriquer. Ils ne constituent pas des objets de musée autonomes, ni des objets originaux qui auraient appartenu à la création du cabaret *Dindons et limaces*. Ils demeurent cependant des objets importants, car nécessaires à la réitération du tableau vivant. À l'instar des costumes, du miroir et du chandelier, mais pour des raisons de coûts et de logistique, la structure portante, la toile de fond et le rideau sont conservés dans les réserves.

11.2.5 Une documentation anticipée jette les bases du script de la pièce

Parmi les documents cruciaux qui composent la face documentaire des *Époux Arnolfini*, il y a des documents ou des ensembles de documents fabriqués par anticipation, au moment où la pièce est présentée la première fois. Ces documents sont principalement la vidéo et les photographies documentaires du tableau vivant, réalisées dans le cadre des répétitions et des représentations de *Dindons et limaces*, en décembre 2008, au MNBAQ. Cette vidéo et ces photographies ont plusieurs fonctions, dont celle de dénoter le tableau vivant. Certaines photographies choisies deviennent les images qui présentent le tableau dans les communications internes et externes du musée. L'une de ces photographies est, par exemple, reproduite dans le rapport annuel du MNBAQ, l'année où la pièce est achetée

(MNBAQ, 2009). Par ailleurs, la reproduction de l'une d'entre elles, dans ce texte même, atteste la fonction de dénotation.

Cependant, les entretiens et l'analyse du dossier d'œuvre, dans lequel les photographies et la vidéo sont conservées sur CD et DVD, montrent que celles-ci appartiennent au script de la performance. Selon la conservatrice et l'artiste, les photographies peuvent guider, par exemple, le choix des comédiens ou l'habillage et la reproduction du maquillage de ces derniers (entretiens conservatrice cg, artiste cg). Quant à la vidéo, elle représente un document clé aux yeux de la conservatrice qui affirme qu'on pourra éventuellement s'y référer dans le cadre du projet de la réitération (entretien conservatrice cg). La vidéo peut, en effet, accompagner les notes de jeu qu'elle illustre : elle témoigne du jeu des comédiens, de la mise en scène, de la fusion de l'un et de l'autre avec la musique, le bruitage et les effets de lumière.

Cette fonction de script des photographies et de la vidéo est, par ailleurs, prédéterminée. Rappelons que la muséalisation des *Époux Arnolfini* est un cas particulier dans le sens où le tableau vivant est créé à un moment où son entrée dans la collection est envisagée. Les photographies et la vidéo sont produites dans le cadre du cabaret *Dindons et limaces* dans le but de constituer, et des archives de la performance, et une documentation par intention qui vise précisément à encadrer la réitération.

11.2.6 Une documentation produite a posteriori complète le script de la pièce

La discussion portant sur les négociations entourant l'adaptation des *Époux Arnolfini*, énoncée plus haut, sous-entend qu'une documentation est expressément produite pour assurer la réitération adéquate de la pièce. Nous repérons quatre documents qui complètent le script de la performance. Ces documents sont 1) un « *cahier de charge* » de seize pages visant à orienter la construction du castelet. Il est composé de plusieurs plans et photographies de la structure, des rideaux et des accessoires à différentes étapes de montage. Aussi, on retrouve 2) le plan d'éclairage, placé au dossier sous forme papier et sous forme numérique (sur CD). Enfin, 3) les notes et les schémas destinés à reproduire le maquillage composent le script du tableau vivant, de même que 4) les notes de jeu qui sont rassemblées sur trois pages.

Deux documents n'appartiennent peut-être pas au script de la performance, mais participe de sa fabrication. Ces documents sont des versions ou des étapes antérieures du

script. Ils sont, d'une part, un ensemble d'échantillons de tissus et des esquisses de différents castelets proposés par l'artiste. Ils constituent, d'autre part, les estimations des coûts de fabrication des structures autoportantes du castelet, des rideaux.

11.3 Présenter *Les Époux Arnolfini* : réitérer le tableau vivant

Nous avons vu qu'*Intime et personnel* d'Esther Ferrer et que *Tell Me* de Guy de Cointet empruntent deux modes de présentation, soit l'exposition et la réitération. Chez Esther Ferrer, l'une et l'autre sont distinctes, à un point tel que la proposition a une double présence dans la collection et que cette double présence se traduit par deux entrées dans la base de données. Chez Guy de Cointet, l'exposition et la réitération s'articulent toutes les deux autour des mêmes objets. En d'autres mots, l'ensemble photographique d'*Intime et personnel* ne constitue en aucun lieu un accessoire à la performance contrairement aux objets scéniques de *Tell Me* qui sont précisément, tantôt des sculptures, tantôt des accessoires de jeu.

Dans le cas des *Époux Arnolfini*, la conservatrice confirme que la proposition de Claudie Gagnon n'existe que sous la forme d'un tableau vivant et qu'il n'est pas envisageable, par conséquent, d'exposer le castelet, les costumes, les accessoires de manière autonome, c'est-à-dire sans que des comédiens y jouent la saynète. Comme nous l'avons énoncé plus haut, la question n'a pas été débattue par l'artiste et la conservatrice. Pour cette dernière, il est clair que le tableau vivant constitue le travail de Claudie Gagnon et qu'en dehors de la représentation, les décors, les accessoires et les costumes ne traduisent pas ce travail. Rappelons toutefois qu'aucune interdiction formelle n'est énoncée dans un document. Nous pouvons imaginer qu'un jour, les professionnels du MNBAQ auront à leur tour des discussions sur le statut des objets et sur le rapport qu'ils entretiennent avec la performance, discussions semblables (ou pas) à celles qu'ont eues les professionnels du MNAM et les ayants droit des artistes autour des pièces d'*Autoportrait(s)*, des esquisses d'Yves Klein et des objets scéniques de Guy de Cointet¹⁴⁰. Ils décideront à ce moment, sur la base d'une documentation constituée, comment ils présentent *Les Époux Arnolfini*.

La muséalisation articulée autour d'accessoires et d'un droit de réitération

Le tableau vivant de Claudie Gagnon autorise les multiples réitérations. Contrairement à *Intime et personnel*, mais à l'instar de *Tell Me*, *Les Époux Arnolfini* ne met pas en scène

¹⁴⁰ Rappelons qu'à l'heure actuelle (été 2011), aucune réitération de la performance n'a encore eu lieu. Nous pouvons donc essentiellement souligner quelques enjeux s'y rapportant.

l'artiste, mais bien des comédiens qui interprètent des personnages. Par ailleurs, la performance n'emprunte qu'un seul mode de présentation, soit la répétition. Ainsi, la performance *Les Époux Arnolfini* met en évidence une sixième stratégie de muséalisation qui s'opère, d'une part, par l'acquisition d'accessoires de jeu et, d'autre part, par l'obtention du droit de répétition de la performance. Bien que les objets, que le musée acquiert et conserve dans des conditions optimales pour assurer leur pérennité, soient des objets uniques et authentiques, faits main par l'artiste, ils ne constituent pas des substituts de la performance. Cette sixième stratégie de muséalisation affirme donc la subordination des accessoires au projet de répétition. Par ailleurs, à l'instar d'*Intime et personnel* et de *Tell Me*, l'obtention et le traitement du droit de répétition s'accompagnent du rassemblement et surtout de la conceptualisation et de la production, par le musée et par l'artiste dans ce cas précis, d'une documentation secondaire, mais essentielle, nommée « *script de la performance* » et visant à guider la répétition.

CHAPITRE DOUZE

KISS DE TINO SEHGAL

Tino Sehgal naît à Londres en 1976. L'artiste expose d'abord en Europe, puis en Amérique du Nord et en Asie dans les grands musées d'art. Depuis le début des années 2000, il développe une approche créatrice radicale qui suscite la polémique, mais surtout l'intérêt et la fascination dans le monde de l'art contemporain. Le plasticien a bonne presse et son ascension est rapide. Il représente l'Allemagne, avec Thomas Scheibitz, à la Biennale de Venise, en 2005. L'année suivante, il obtient une nomination pour le prix Hugo Boss du Solomon R. Guggenheim Museum et, en 2007, il est finaliste pour le Prix de la Nationalgalerie für Junge Kunst de la Hamburger Bahnhof de Berlin. Les grandes revues internationales comme *Artforum*, *Frieze* et *Art press* publient des entretiens et analysent son travail (Heiser, 2004; Bishop, 2005; Gauthier, 2005; Griffin, 2005; Colin, 2006).

Tino Sehgal étudie l'« *économie politique* », la danse et la chorégraphie, en Allemagne, à Essen, puis à Berlin où il s'installe dans les années 1990¹⁴¹. Cette formation est, pour un grand nombre de critiques et d'historiens de l'art, une porte d'entrée pour interpréter sa pratique et ses recherches créatrices (Hoffmann, 2003; Bishop, 2005; Colin, 2006). Selon Jens Hoffmann, par exemple, si ces deux domaines d'études apparaissent, à première vue, diamétralement opposés, ils se rejoignent au sein du travail du plasticien. Il rapporte que dans la vision de Tino Sehgal, le monde de l'art n'est pas dissocié du reste de la société et qu'il peut être pensé comme un système d'échanges de biens et de services. Suivant cette prémisse, la danse apparaît comme un moyen de production d'un travail immatériel et signifiant. La danse permet à Tino Sehgal d'éprouver les systèmes d'échanges et d'observer comme ils se comportent vis-à-vis quelque chose qui ne produit pas d'objet matériel (Hoffmann, 2003 : 192). C'est dans cette perspective que le plasticien développe une pratique artistique qui se situe entre la danse et l'art visuel, qui emprunte à la première, le caractère transitoire de son mode d'existence et, au second, son dispositif de présentation et ses références.

¹⁴¹ Notre traduction de « *political economics* ».

Les propositions de Tino Sehgal appartiennent au champ des pratiques artistiques dont « le mode d'existence est factuel, événementiel », écrit Michel Gauthier. « Il ne s'agit pas d'une œuvre qui consiste en une chose, en un objet, au sens courant des deux mots, mais d'un événement, d'une action qui se déroule » (Gauthier, 2007 : 17-18). Mais les propositions de Tino Sehgal ne sont pas des performances au sens où l'emploie la critique d'art dans les années 1970. Ces propositions ne connaissent pas qu'une présentation unique. Si elles sont proches des œuvres « d'exécution » comme la représentation théâtrale ou le ballet, elles s'en distinguent dans la mesure où elles sont jouées en boucle, plusieurs fois au cours d'une même présentation et sans interruption. Ainsi, plutôt que de parler de « performances », l'artiste emploie plutôt les termes de « sculptures », « d'installations » ou plus simplement de « pièces », dans le but de défendre le caractère persistant ou durable de ses propositions (Bishop, 2005 : 215). Il emploie aussi l'expression « situations construites » pour définir le plus justement possible le travail qu'il propose.

Tino Sehgal présente donc des situations construites dans les musées, les centres d'art, les galeries marchandes et les foires. Ses pièces mettent en présence des individus. Ces individus sont d'un côté, des spectateurs ou des visiteurs des musées et de l'autre, des interprètes. À l'instar de Guy de Cointet et de Claudie Gagnon qui engagent des comédiens pour performer *Tell Me* et *Les Époux Arnolfini*, le plasticien n'exécute pas lui-même ses pièces¹⁴². Il agit plutôt à titre de metteur en scène, de directeur d'acteurs et d'agent de casting. Ses interprètes sont recrutés dans les villes où il expose. Ils sont formés et payés. Le plus souvent, ils sont des comédiens, des danseurs ou des chanteurs. Dans certaines pièces, Tino Sehgal recourt aussi au personnel du musée, comme les gardiens des salles (Bishop, 2005 : 215; Gauthier, 2007 : 20). Pour une pièce intitulée *Le Plein*, créée à la Galerie Jan Mot en 2003, il sollicite la participation active de son galeriste et de son assistant qui acceptent de jouer ses interprètes (Bishop, 2005 : 215; Gauthier, 2007 : 35).

Les situations construites sont des canevas de jeu dans lesquels les visiteurs sont directement ou indirectement sollicités. Dans certaines pièces, c'est l'entrée en salle des visiteurs qui déclenche la situation. D'autres se déroulent plus ou moins en continu. Des pièces ont une structure fermée, précisément chorégraphiée, alors que d'autres présentent des ouvertures ou apparaissent comme des simulacres de discussion. Dans *This is so good*,

¹⁴² Selon Anna Colin (2006 : 110) et Michel Gauthier (2007 : 18), l'artiste crée en 2000 une pièce qu'il interprète lui-même. Cette pièce unique, intitulée *Untitled*, consiste en une danse rétrospective de chorégraphies qui marquent le XX^e siècle, celles des Ballets russes, d'Isadora Duncan, de Merce Cunningham, d'Yvonne Rainer et de Trisha Brown.

par exemple, l'interprète, qui voit entrer les visiteurs dans la salle, sautille soudainement, d'un pied à l'autre, en faisant de grands cercles avec ses bras (Gauthier, 2007 : 35). Dans *The objective of that object*, les comédiens annoncent aux visiteurs en chuchotant, en parlant, en pleurnichant ou en beuglant, que l'objectif de la pièce est de devenir l'objet d'une discussion (Gauthier, 2007 : 17). Selon les réponses et les réactions des visiteurs, les interprètes réagissent et disent d'autres phrases. L'entrée en salle de nouvelles personnes annonce la reprise de la pièce et l'énonciation à voix haute de la formule introductive. Au bout d'un moment, avant d'être répétée, chacune des pièces se conclut. La fin est marquée par l'identification de la pièce. Les interprètes énoncent, en chœur ou en solo, le nom de l'auteur, le titre, l'année de création et parfois le commanditaire. On entend, par exemple : « *Tino Sehgal. This is good. 2001. Courtesy the artist* » (Gauthier, 2007 : 20).

À la différence du travail de performance d'Esther Ferrer, du théâtre de Guy de Cointet ou de la pratique du tableau vivant de Claudie Gagnon qui ne se destinent pas à la collection muséale, celui de Tino Sehgal est expressément pensé pour intégrer les collections publiques, voire même les collections privées¹⁴³. Les préoccupations de Tino Sehgal s'inscrivent avec celles d'une lignée d'artistes qui interrogent, critiquent et éprouvent les frontières du musée. Tino Sehgal ne livre toutefois pas une charge frontale. L'artiste utilise pleinement les ressorts du musée. Les thèmes, mais également les formes qu'il propose, questionnent les dispositifs de monstration du musée, ses manières de documenter, de conserver, de préserver les pièces. Par ailleurs, il réfère à l'histoire de l'art (Gauthier, 2007).

12.1 *Kiss* : une danse continue et répétée pour deux danseurs

Kiss est une danse pour deux interprètes créée en 2002. La pièce met en scène un homme et une femme qui s'embrassent et s'enlacent. Leurs mouvements lents, fluides et continus sont une succession d'accolades, de caresses et des baisers. Des poses pas tout à fait figées ou des séquences très ralenties évoquent les œuvres de peintres et de sculpteurs célèbres qui ont, avant Tino Sehgal, représenté les amants. On reconnaît les baisers d'Auguste Rodin, de Constantin Brancusi, de Gustav Klimt, de Jeff Koons. D'une durée approximative de huit minutes, le segment chorégraphié de *Kiss* est présenté en boucle, de manière à évoquer le flux d'une danse continue. Chaque segment se conclut par

¹⁴³ Il est vrai que toutes les performances de ce corpus, à l'exception de celle de Tino Sehgal, ne se destinent pas a priori à la collection muséale et que c'est selon ce critère (parmi d'autres) qu'elles ont été sélectionnées. Bien que la pièce de Tino Sehgal ne réponde pas à ce critère, nous l'avons retenue, car elle présente de manière intrinsèque, nous le verrons, une « *résistance à l'intégration muséale* ».

l'énonciation du nom de l'artiste, du titre de l'œuvre, de l'année de sa création et du commanditaire de la présentation. Un peu comme si le contenu du cartel de l'œuvre, plutôt que d'apparaître sur la cimaise, était énoncé à voix haute. Ainsi, le danseur et la danseuse annoncent à tour de rôle à la fin de chaque présentation de huit minutes :

Danseuse (ou danseur) : « Tino Sehgal »
Danseur (ou danseuse) : « Kiss »
Danseuse (ou danseur) : « 2002 »
Danseur (ou danseuse) : « Art Gallery of Ontario » [par exemple].

Contrairement à la performance d'Esther Ferrer, à la pièce de Guy de Cointet ou au tableau vivant de Claudie Gagnon, *Kiss* est une performance impérativement interprétée en continu, sans interruption, pendant les heures d'ouverture des salles du musée. Ainsi, dans la salle d'exposition où est présentée la pièce, des couples de danseurs se relaient. Un premier couple interprète la danse à plusieurs reprises, pendant deux heures environ, puis un autre couple vient prendre sa place. Les changements se font naturellement, sans heurt.

Kiss apparaît donc comme le simulacre d'une pièce qui persiste. Les intentions du plasticien sont à cet effet limpides. Tino Sehgal affirme que ses pièces ne commencent pas et qu'elles ne finissent pas (Griffin, 2005 : 219). Le mode de présentation en continu qu'il impose a pour but d'inscrire son travail, aussi iconoclaste soit-il, parmi les arts traditionnels comme la peinture et la sculpture (Griffin, 2005 : 218-219). Il aspire à un travail qui dure. Un travail, qui propose un art à la fois permanent et vivant (Seyej, 2006 : 20-22).

Si *Kiss* se distingue des propositions d'Esther Ferrer, de Guy de Cointet et de Claudie Gagnon dans la mesure où la performance se déroule comme un flux ininterrompu, elle autorise cependant, comme ces dernières, les multiples occurrences ou les reprises. En effet, la danse de Tino Sehgal peut être reprise dans le cadre de différentes expositions et par différents danseurs, aussi souvent que le dépositaire de la pièce le désire et que les conditions de présentation peuvent être remplies. Le tableau suivant présente une liste non exhaustive des présentations de *Kiss*.

Tableau 25 - Présentations de *Kiss*

DATE	LIEU
2004	Musée des beaux-arts de Nantes, Nantes, France
9 juillet au 20 août 2006	Art Gallery of Ontario, Toronto, Canada
7 octobre au 30 décembre 2007	Museum of Contemporary Art of Chicago, Chicago, États-Unis
11 novembre au 14 décembre 2008	Villa Reale, Galleria d'Arte Moderna Via Palestro, Milan, Italie
29 janvier au 10 mars 2010	Solomon R. Guggenheim Museum, New York, États-Unis
3 mars au 1 ^{er} août 2010	Art Gallery of Ontario, Toronto, Canada

Un peu à la manière d'Yves Klein qui détermine à l'avance, un nombre limité de *Cessions de zones de sensibilité picturale immatérielle*, ou comme on le commande généralement la gravure, Tino Sehgal pense ses pièces en éditions limitées. Mais contrairement aux *Cessions*, qui ne sont accomplies qu'une fois en présence de l'artiste, chacune des éditions de *Kiss* peut être reconduite, avec ou sans le concours de l'artiste. *Kiss* existe donc en quatre exemplaires ou éditions, c'est-à-dire que quatre propriétaires ont le privilège de présenter la pièce ou de la prêter à un tiers qui souhaite lui-même la présenter. Cela signifie également que la performance peut être interprétée simultanément par quatre couples de danseurs, dans quatre lieux différents.

12.1.1 Ne pas enregistrer la performance : interdire pour favoriser l'expérience directe

Tino Sehgal refuse que soient enregistrées ses pièces. Il exige qu'aucune documentation ne soit diffusée, ni même produite. Aucune vidéo, aucune photographie ne peut être publiée, ni dans les catalogues qu'éditent les musées et les galeries, ni dans les pochettes de presse que produisent leurs services de communication. Les journaux et les revues spécialisées, qui annoncent ou qui critiquent l'exposition, sont invités à respecter cette exigence de l'artiste en ne reproduisant aucune photographie des interprètes en action. Les chefs de pupitre et les journalistes des revues et des journaux respectent généralement cette règle.

Pourquoi Tino Sehgal refuse-t-il que ses pièces ne soient enregistrées? En affranchissant son travail de toute trace visuelle ou sonore et de toute reproduction matérielle, le plasticien cherche à offrir une expérience esthétique directe. Son discours fait écho à celui de Daniel Buren qui insiste pour nommer « *photo souvenir* », les documents

photographiques de ses installations *in situ*, de manière à ne pas confondre la pièce et le document. Il explique :

[...] Je ne fais pas des reproductions photographiques ou filmiques de mon travail, car il existe comme situation, et par conséquent, le remplacer par un objet matériel comme une photo ou une vidéo ne semble pas constituer une documentation adéquate. Aussi, mes œuvres prennent une forme qui existe à travers le temps - comme elles peuvent être montrées maintes et maintes fois - de sorte qu'elles ne sont pas dépendantes d'une documentation qui se substituerait à elles (Griffin, 2005 : 218; notre traduction)¹⁴⁴.

Ce discours officiel est grandement relayé par les institutions de l'art, qui se font complices de l'artiste en exposant et en diffusant son travail et en cautionnant ses exigences. Dans le texte qui présente l'exposition qu'elle organise à Milan, la Fondation Nicole Trussardi interprète la position de l'artiste comme un emprunt à la tradition orale, la légende et le conte qui sont porteurs de mythes :

[...] Sehgal a choisi de renoncer à toute documentation et reproduction de ses œuvres pour se concentrer - comme un exercice obsessionnel d'autodiscipline - sur le caractère unique de l'art comme expérience directe et physique. Son travail emprunte la forme de la tradition orale, de la légende, du conte. Un travail qui doit être transmis, mais qui ne peut être ni photographié, ni illustré. Aucune documentation ou reproduction n'est autorisée, afin de concentrer toute l'attention sur le témoignage physique de son travail et sur sa résonance mythique (Fondation Nicola Trussardi, 2008 : notre traduction)¹⁴⁵.

D'autres interprétations de l'interdiction de documenter sont énoncées dans les commentaires et analyses publiés dans la presse spécialisée. Dans un essai intitulé « *No pictures, please* » et publié dans *Artforum*, Carole Bishop interprète moins l'interdiction de documenter les pièces de Tino Sehgal comme une façon de célébrer l'expérience directe, que comme une manière de diviser en deux clans les spectateurs et les spectateurs potentiels. D'un côté, il y a inévitablement les quelques privilégiés qui peuvent affirmer avoir vu et avoir expérimenté les pièces et, de l'autre, tous ceux qui demeurent sur la touche. Interdire la documentation de la manifestation, c'est renforcer le statut enviable de ceux qui ont vu et c'est, par conséquent, aviver la curiosité et l'intérêt de ceux qui n'ont pas vu. Pour Claire Bishop, il s'agit essentiellement d'une stratégie de marketing :

¹⁴⁴ Texte original : « *I don't make photographic or filmic reproductions of my work, because it exists as a situation, and therefore substituting it with some material object like a photo or video doesn't seem like an adequate documentation. Also, my works take a form that exists over time - as they can be shown over and over again - so they're not dependent on any kind of documentation to stand in for them* ».

¹⁴⁵ Texte original : « *Sehgal has chosen to forgo all documentation and reproduction of his pieces, concentrating—like an obsessive exercise in self-discipline—on the uniqueness of art as a direct, physical experience: His work exists as a form of oral tradition, a legend, a tale that must be passed down and can be neither photographed nor illustrated. No documentation or reproduction is allowed, in order to focus all the attention on the physical evidence of his work and on its mythical resonance* ».

[...] Même ainsi, on ne peut s'empêcher de noter que plus l'artiste est déterminé à faire respecter l'embargo médiatique autour de son travail, plus il investit d'énergie dans l'interdiction de sa reproduction, plus il crée un « buzz » autour de lui-même et, par conséquent, plus son travail génère une couverture médiatique. (Parlons d'un marketing viral!) (Bishop, 2005 : 216)¹⁴⁶.

Ben Davis partage le point de vue de Claire Bishop. Il reconnaît que l'envie de photographier le travail de Tino Sehgal est si généralisée que l'interdiction ne peut qu'intensifier le désir des visiteurs de le voir et, pour certains, de le documenter clandestinement (Davis, 2010). Par ailleurs, il trouve intrigant qu'un artiste impose un seul mode de relation à son travail, mais il reconnaît que Tino Sehgal n'est pas le seul à souhaiter contrôler les paramètres de présentation de ses pièces. Suivant cette logique, l'obligation de proposer une expérience directe de la pièce peut dès lors paraître comme une règle de mise en exposition, voire une propriété constitutive de cette dernière :

[...] Le mandat de faire respecter l'interdiction est tout simplement une autre facette de la partition de la pièce, de sa mise en scène, qui amène un réseau illimité de gardiens, de professionnels du musée, de journalistes et de visiteurs ordinaires à jouer les règles de ses jeux (Davis, 2010; notre traduction)¹⁴⁷.

Ces différentes interprétations nous apparaissent plausibles et nous jugeons qu'elles ne sont pas incompatibles. Il apparaît évident que les règles de diffusion qu'impose l'artiste participent de la pièce elle-même et que l'artiste en est tout à fait conscient.

12.1.2 Des photographies et des vidéos clandestines produites et diffusées

C'est sans surprise que nous voyons que des spectateurs et des journalistes passent outre l'avis ou le souhait de l'artiste et de ceux qui le représentent. Alors que *Beaux-arts magazine* publie, pour enrichir sa couverture de l'exposition de Tino Sehgal (au Solomon R. Guggenheim Museum, au début de l'année 2010), non pas des photographies, mais des illustrations, le *New York Times* fait paraître, pour la même manifestation, deux photographies prises en catimini par son reporter ou par un complice de celui-ci, à l'aide d'un téléphone intelligent (Bousteau, 2010 : 82-89; Cotter, 2010 : C1-C2). Des photographies et des vidéos de spectateurs particuliers sont également mis en ligne sur des sites comme Flickr ou YouTube. Les deux photographies ci-dessous sont celles que publie le *New York*

¹⁴⁶ Texte original : « *Even so, one can't help but note that the more determined the artist is to enforce the media blackout around his work, the more energy he invests in frustrating its reproduction, the more "buzz" he creates for himself and, therefore, the more press his work generates. (Talk about viral marketing!)* ».

¹⁴⁷ Texte original : « *The mandate to enforce his ban is simply a further piece of the "score" for his elaborate "mis-en-scene" itself, drafting a limitless network of guards, museum officials, journalists and ordinary visitors to play out the rules of his games* ».

Times, en 2010. Les suivantes (recadrées) sont mises en ligne sur le site Flickr. Elle apparaissait encore en juillet 2011.

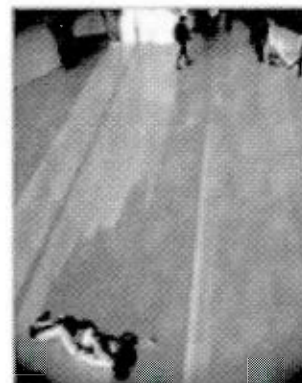


Figure 46 – Présentation de *Kiss*, Solomon R. Guggenheim Museum, 2010. Photographies publiées dans le *New York Times*, 1^{er} février 2010.

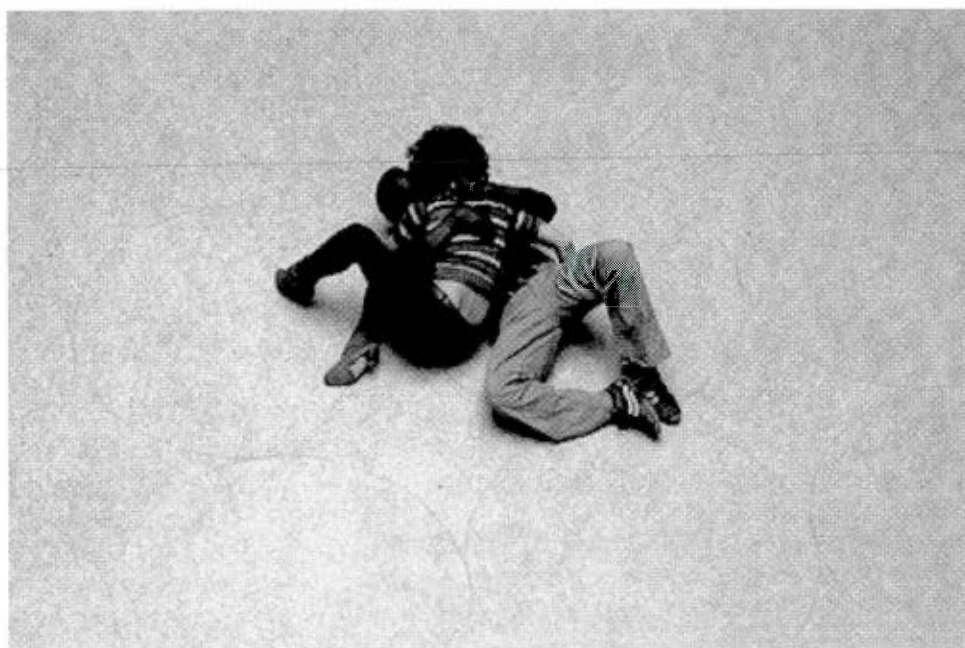


Figure 47 – Présentation de *Kiss*, Solomon R. Guggenheim Museum, 2010. Photo : Loren Madsen.



Figure 48 – Présentation de *Kiss*, Solomon R. Guggenheim Museum, 2010. Photo : JJ Hall.

12.1.3 Des récits de témoins oculaires et des récits de récits

Comme la diffusion de photographies et de vidéos est proscrite et que la majorité des représentants des médias et des institutions muséales respectent cette condition de l'artiste, c'est donc principalement à travers le verbe qu'est désignée et décrite la pièce. Les musées et la plupart des auteurs que nous citons dans ce chapitre proposent, dans leurs communiqués et dans leurs textes, des descriptions de la pièce plus ou moins subjectives et plus ou moins précises (Heiser, 2004 : 62-63; AGO, 2006; MCA, 2007; Bousteau, 2010 : 84; Naves, 2010 : 43; Vetrocq, 2010 : 12). Ces récits sont ceux de témoins oculaires ou de spectateurs directs ou encore de spectateurs indirects qui ont un accès à la pièce essentiellement médié par le discours des premiers¹⁴⁸.

12.2 Sélectionner et désigner *Kiss* : une édition de la danse et le droit de la réitérer

Les quatre éditions de *Kiss* sont vendues à quatre institutions muséales. Outre le FNAC et l'AGO, le Museum of Contemporary Art of Chicago (MCA) et le MoMA possèdent une

¹⁴⁸ Le rapport aux œuvres est généralement celui qu'offre le musée imaginaire dans une culture de l'image, de sa diffusion décuplée et de sa grande accessibilité. Empêcher que ne circulent les images de *Kiss* révèle à quel point ce musée imaginaire est visité.

édition. Posséder une édition de *Kiss*, c'est essentiellement obtenir un droit de réitérer la performance. En effet, à l'instar des *Époux Arnolfini*, la danse de Tino Sehgal ne peut être présentée que dans le cadre d'une réitération. Toutefois, contrairement au tableau vivant de Claudie Gagnon, et contrairement à l'ensemble des pièces du corpus de cette recherche dont la muséalisation s'articule autour de l'acquisition d'éléments devenus objets de musée, la muséalisation de *Kiss* ne s'opère pas autour d'objets. Et non seulement aucun objet n'est acquis, à peu près aucune documentation n'est produite ni échangée.

12.2.1 Un protocole d'acquisition accompli oralement

Tino Sehgal n'honnit pas seulement l'enregistrement photo ou vidéo de ses pièces. Il refuse que l'acquisition s'appuie sur une documentation pourtant nécessaire, nous l'avons vu, à la muséalisation de toute proposition artistique. Il ne produit aucun certificat comme l'ont fait avant lui les artistes conceptuels, dans le but d'éviter toute possibilité de fétichisation du document, croit Marcel Gauthier (Gauthier, 2005 : 44; 2007 : 22). Par ailleurs, l'artiste ne signe aucun contrat et n'aime pas être directement payé par chèque.

Un peu à la manière d'Yves Klein, qui définit les paramètres d'un rituel visant à céder une zone de sensibilité picturale immatérielle, Tino Sehgal définit les termes d'un protocole de cession de ses pièces qui se fait oralement en présence de personnes clés. Ce qui distingue toutefois la proposition du jeune artiste de son prédécesseur, c'est l'implication de l'institution muséale dans la transaction. Chez Yves Klein comme chez Tino Sehgal, les règles rituelles ou les protocoles de cession du droit de réitération participent pleinement de la proposition artistique et de l'intérêt que suscitent artistes et projets, de leur reconnaissance comme de leur rejet.

L'acquisition de *Kiss*, comme celle de toutes les situations construites de Tino Sehgal, est donc validée par son énonciation orale et par la présence de témoins. Sont invités à prendre part à la transaction, l'artiste ou son représentant (son galeriste, par exemple), l'acquéreur, c'est-à-dire le collectionneur ou le représentant du musée, de même qu'un notaire. D'autres témoins peuvent également assister à la transaction. C'est notamment le cas de Marie Muracciole qui rapporte dans *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, ce qu'elle a vu et entendu. Citons un extrait de son récit :

[...] Comme Sehgal en a décidé une fois pour toutes, la transaction était orale. Affranchie de toute trace écrite ou autre représentation, la cession est tangible au terme de son énonciation par le galeriste ou l'artiste et validée par la présence des témoins [...]. Les informations données sont le

titre de l'œuvre, sa date, son prix, auxquelles s'ajoute l'autorisation faite au collectionneur d'exécuter la pièce. Suit l'exigence que ce collectionneur ne consente à aucune matérialisation ni diffusion de la pièce sous forme d'image ou de descriptif imprimé, puis les conditions de la cession possible, c'est-à-dire le contrat oral équivalent qui permettra à la pièce de passer à un nouvel acquéreur (Muracciole, 2007 : 42).

12.2.2 Le musée joue et contourne le jeu : production d'une documentation minimale

En 2004, le FNAC fait l'acquisition de la première édition de *Kiss* de Tino Sehgal. La performance est acquise par l'entremise de la galerie Jan Mot qui représente l'artiste. Comme plusieurs personnes désirent assister à cette rencontre, qui semble relever davantage de la performance artistique que de la simple rencontre d'affaires, le nombre d'invités dépasse largement les trois personnes requises (entretien conservatrice ts). Outre l'artiste, la directrice du CNAP et le notaire, sont présents le galeriste et une amie, la directrice, la chef du bureau des achats et une conservatrice du FNAC, un inspecteur général de la création artistique et son assistant et enfin, un conservateur du Musée des beaux-arts de Nantes qui s'apprête à prendre la pièce en dépôt (fiche descriptive *Kiss*, FNAC). C'est une poignée de main entre la représentante du CNAP et l'artiste qui scelle la vente, rapporte la directrice du FNAC (entretien conservatrice ts). Nous comprenons que c'est également le virement bancaire et sa réception qui confirment la transaction.

L'acquisition de la deuxième édition de *Kiss*, par l'AGO, se fait à Berlin, dans un élégant bureau d'un notaire allemand, rapporte le conservateur du musée acquéreur (entretien conservateur ts). Sont présents le donateur et le conservateur, le notaire, l'artiste, son galeriste, ainsi qu'un ami qui agit à titre de témoin supplémentaire. Comme *Kiss* est l'une des performances de l'artiste qui est exclusivement destinée aux institutions muséales, ce dernier accepte de la vendre à un collectionneur particulier qui promet d'en faire don à l'AGO, la même année. Durant la cérémonie qui dure environ une heure, les termes de l'acquisition sont discutés, de même que les règles de conservation et de présentation de la pièce. Le notaire ne prend aucune note : il écoute en sa qualité de témoin privilégié¹⁴⁹. Selon le conservateur de l'AGO, qui raconte l'évènement, le seul document issu de cette rencontre est le reçu du transfert d'argent. Des mains sont serrées et l'affaire est conclue (entretien conservateur ts).

¹⁴⁹ On peut remettre en question l'importance de la participation du notaire ou en souligner le caractère spectaculaire car, comme le rapporte Marie Muracciole, l'autorité légale de ce dernier se constitue par l'écrit : « la situation créée par Sehgal place [...] l'officier ministériel hors jeu : selon lui, en cas de conflit juridique entre le collectionneur et le galeriste ou l'artiste, le fait qu'il n'a pas été effectué d'acte notarié sera interprété par le juge comme le signe d'un désaccord » (Muracciole, 2007 : 42).

Les exigences de l'artiste, en ce qui concerne le respect d'une entente orale, éprouvent les pratiques institutionnelles de la muséalisation et mettent au défi les professionnels du musée, désormais propriétaire de la pièce. Ces exigences créent une situation paradoxale : comment en effet muséaliser une performance sans recourir à quelque documentation que ce soit, documentation qui, si elle est créée, assurera la préservation et la transmission des modalités de conservation et de présentation de la pièce, mais portera atteinte à l'intégrité de la proposition?

Devant ce paradoxe, le FNAC et l'AGO font un compromis. Ils jouent le jeu et le contournent à la fois en produisant une documentation minimale. Celle-ci prend la forme d'un contrat non signé et de quelques instructions notées dans la base de données de la collection ou insérées dans le dossier d'œuvre. Ces documents consignent principalement les informations transmises oralement lors de la rencontre devant notaire. Les règles du jeu, qu'impose Tino Sehgal, enthousiasment les conservateurs, mais créent aussi un malaise. Alors qu'au FNAC, la directrice refuse que notre entretien soit enregistré prétextant que l'artiste refuse tout enregistrement, à l'AGO, le conservateur accepte (avec générosité) de nous remettre les quelques pages de notes, mais seulement en mains propres.

12.2.3 Noter et consigner les conditions d'acquisition, de conservation, de présentation

Au FNAC, c'est donc un contrat entre l'artiste et l'État (ministère de la Culture et de la Communication), représentés respectivement par le galeriste et la directrice du CNAP, qui est préalablement rédigé. Même en sachant que l'artiste ne signera pas le contrat, le FNAC le prépare, car il permet de communiquer aux représentants de l'institution, le contenu et la valeur de la transaction. Par ailleurs, si ce contrat n'a aucune valeur légale, il devient une documentation importante pour la conservation et la présentation éventuelle de la pièce. Non seulement, il énonce ses modalités d'acquisition, il rapporte les « *conditions d'exposition et de conservation de l'œuvre* » (contrat FNAC)¹⁵⁰. En d'autres mots, ce document de type administratif devient un document de nature technique visant à encadrer les réitérations à venir. Nous verrons plus loin qu'il énonce les modalités de présentation et de réitération. Citons d'abord un extrait de l'article 3 du contrat qui décrit l'objet, les termes et les conditions de l'acquisition :

¹⁵⁰ Nous n'avons pas eu accès au dossier d'œuvre, mais la directrice du FNAC nous a remis une copie (vierge bien entendue) du contrat d'acquisition de la pièce, de même qu'une impression de sa fiche descriptive.

[...] L'acquisition comprend le scénario de la chorégraphie qui est transmis à l'acquéreur par l'artiste devant une personne dûment habilitée à cet effet et en présence de témoins. La cession de l'œuvre ne donnera lieu à aucun certificat écrit signé par l'artiste [en italique dans le texte]. L'artiste s'engage à faire assurer la production de l'œuvre la première fois que celle-ci sera réalisée [...] (FNAC, 2004).

S'ajoutent à ces règles, d'autres conditions formulées par l'artiste dans le cadre de la cession de la pièce devant notaire. Ces informations portent notamment sur le mode de transmission de la danse et sur l'interdiction de l'enregistrer. Elles sont retranscrites après la rencontre dans la base de données de la collection et apparaissent enfin sur la fiche descriptive de la pièce, dans la rubrique « *fiche technique / constat intervention* » et dans la sous-section « *exemplaires* » que nous citons :

[...] Selon la volonté de l'artiste, l'acquisition de cette œuvre ne doit faire l'objet d'aucune « trace papier » écrite de sa main : pas de contrat, pas de certificat, pas de consignes de présentation. La chorégraphie doit être transmise oralement aux danseurs chargés de la réaliser. Toute forme d'enregistrement est proscrite. Le FNAC est tenu d'informer les dépositaires de ces conditions (fiche descriptive Kiss, FNAC).

Le conservateur de l'AGO raconte, pour sa part, avoir pris des notes pour assurer que les règles entourant l'acquisition, la conservation et la présentation de la pièce soient éventuellement respectées (entretien conservateur ts). Bien qu'il connaisse les exigences de Tino Seghal et qu'il compte les respecter, il apparaît pour lui obligatoire d'honorer ses propres règles éthiques et ses obligations professionnelles en matière de conservation des œuvres. Il confie :

[...] Du point de vue de l'essence de ce travail, ces modalités ne devraient pas être prises en note. Mais étant donné qu'il s'agit d'un grand musée, autant j'ai une responsabilité à l'égard de l'artiste, autant j'ai une responsabilité à l'égard du musée, et aussi du donateur. Et pour m'assurer que ce travail pourra être conservé à l'Art Gallery of Ontario, j'ai couché sur papier quelques notes (entretien conservateur ts; notre traduction)¹⁵¹.

Un document de cinq pages est produit par le conservateur. Les trois premières pages consistent en un texte qui présente la pièce, l'artiste et son travail. Ces trois pages prennent la forme du commun texte de présentation ou de justification des pièces que l'on présente aux comités d'acquisition. Les deux dernières rassemblent et réorganisent les quelques informations que le conservateur écrit quelques années plus tôt, à Berlin, au terme de la rencontre devant notaire. On y retrouve les noms des intervenants et témoins présents chez

¹⁵¹ Citation originale : « *In terms of the essence of the artwork, this should not be recorded. But given the fact, this is a major museum, I also, as much I have the responsibility to the artist, I also have a responsibility to the museum and also to the donor. And to insure that this work will be able to be maintained at the Art Gallery of Ontario, I put something on paper* ».

le notaire et une note qui stipule que « *rien n'a été noté sur papier; aucun document n'a été signé ou notarié* »¹⁵² (dossier d'œuvre *Kiss*, AGO). Sont également notées les coordonnées de la galerie qui représente l'artiste à Berlin et celles du notaire qui les reçoit.

Enfin, dans ces deux pages, sont contenues les conditions d'acquisition, de conservation et de présentation qu'imposent le collectionneur et acquéreur et l'artiste (dossier d'œuvre *Kiss*, AGO). Trois « *conditions* » sont formulées par le premier. Premièrement, le collectionneur maintient qu'il fera don de la pièce à l'AGO. Deuxièmement, Il exige qu'aucune autre édition de *Kiss* ne soit vendue ou transférée à une collection canadienne. Enfin, il demande à l'artiste de se rendre disponible dans les dix-huit mois qui suivent l'acquisition de la pièce dans le but d'enseigner la chorégraphie, à Toronto, à un groupe de danseurs. Il demande en outre à l'artiste d'autoriser que ces danseurs puissent enseigner la danse à d'autres (dossier d'œuvre *Kiss*, AGO). De son côté, l'artiste accepte de transférer la pièce au donateur et précise que les mêmes conditions d'acquisition, de conservation et de présentation s'appliquent à un nouveau propriétaire en cas de transfert. D'autres conditions visent précisément à encadrer la réitération de la danse. Nous les énonçons dans la section suivante.

Pour chacune des éditions de *Kiss* que possèdent le FNAC et l'AGO, des dossiers d'œuvre sont produits pour rassembler une documentation. Au moment de notre visite dans les bureaux du FNAC, à Paris, le dossier de la pièce demeure introuvable. La directrice qui nous reçoit confirme qu'il existe bien un dossier et que ce dernier contient des papiers administratifs qui portent sur les modalités d'acquisition (le contrat non signé par l'artiste et la correspondance entre la galerie et les professionnels du FNAC, par exemple). Elle ajoute que le dossier d'œuvre pourrait également comporter des articles de presse qui portent sur *Kiss* et sur le travail de Tino Sehgal de manière générale (entretien conservatrice ts).

À l'AGO, le dossier d'œuvre contient le texte de présentation de la pièce, une notice biographique du donateur et collectionneur qui acquiert la pièce et en fait don au musée, une copie du curriculum vitæ de l'artiste. Le dossier d'œuvre rassemble aussi la correspondance entre le conservateur du musée, des collègues, la galerie et l'artiste, de même que des articles de presse. On y retrouve enfin les noms de cinq danseurs et danseuses parmi la dizaine qui participe à la présentation de la pièce en 2006. On y trouve enfin les coordonnées

¹⁵² Texte original : « *Nothing was committed to paper; no document was signed or notarized* ».

du professionnel du musée, responsable à l'AGO de la coordination de la réitération de la pièce, en 2010 (dossier d'œuvre *Kiss*, AGO).

12.3 Présenter *Kiss* : réitérer la chorégraphie

Nous avons assisté à la présentation de *Kiss*, en mars 2010, dans le cadre d'une exposition intitulée *Sculpture as time*, tenue à l'AGO. Selon la proposition du commissaire d'exposition, ce sont les rapports entre le temps et la sculpture que la manifestation souhaite interroger (AGO, 2010). La pièce de Tino Sehgal est présentée à cette occasion dans une salle du dernier étage du musée. Sont également exposées les pièces de Donald Judd (*Untitled*, 1968), d'Auguste Rodin (*Le Baiser*), de Kelly Mark (*The Kiss*, 2007), de John McCracken (*Blue violet*, 1971), de Constantin Brancusi (*The Kiss*, conçu en 1908-1910, réalisé avant 1914) et de Yoko Ono (*Forget it*, 1966). La plupart des pièces représentent ou évoquent le baiser. Elles entourent les danseurs dont la présence s'impose sur ces dernières.

Ainsi, nous voyons une jeune femme blonde aux cheveux courts qui enlace un jeune homme à la peau bronzée. Ils sont vêtus sobrement, portant simplement un chandail et un jean. Ils dansent lentement. C'est à la fois très sensuel et désincarné : les corps sont continuellement fusionnés, mais les danseurs semblent détachés de la proposition, un peu à la manière des comédiens qui mettent une distance entre leur personne et leur personnage. Plusieurs minutes passent et, à un moment, un autre couple entre dans la salle, vêtu différemment. Nous ne savons pas encore que dans la minute qui suit, ces deux nouveaux danseurs prennent la pose que tiennent les premiers. Ceux-ci sont, à cet instant, libérés et les nouveaux interprètes reprennent la danse là où elle est suspendue.

Nous reconnaissons le baiser de Rodin (assis et enlacé), celui de Brancusi (en face à face, les bras entourant l'autre et le baiser front contre front) et celui de Jeff Koons (la danseuse ou le danseur assis à cheval sur son ou sa partenaire, les fesses bien en évidence). Les arrêts ne sont pas vraiment marqués, les baisers sont véritablement échangés, les mains sont posées un temps sur les sexes et les fesses. Ils se lèvent, s'assoient, passent beaucoup de temps allongés au sol. Les rôles sont échangés à chaque fois. De la même manière, le danseur et la danseuse se partagent la prise de parole à la fin du segment. On entend à toutes les dizaines de minutes environ, le titre et la référence : « *Tino Sehgal / Kiss / 2002 / Art Gallery of Ontario* ». Aucun cartel n'apparaît sur les

cimaises, comme l'exige l'artiste, mais un panneau explique brièvement le contexte et mentionne au détour la participation de Tino Sehgal. On peut y lire :

[...] Embrasser le présent : Le Baiser de l'art

Pendant des siècles, les artistes ont exploré, dans leurs œuvres, les représentations du temps, peut-être plus préoccupés par la manière de représenter la chose insaisissable que l'on appelle le présent. Comment représenter le moment d'épiphanie, cette fraction de seconde d'émerveillement, si elle devient immédiatement le passé, avant même que vous ne l'ayez énoncée? Les artistes poursuivent ce moment. Auguste Rodin, Constantin Brancusi, Kelly Mark et Tino Sehgal ont tous aspiré créer des œuvres d'art qui présentent l'acte simple, mais puissant du baiser comme la représentation ultime de la joie de vivre le présent [...] (notre traduction)¹⁵³.

12.3.1 Des conditions de présentation qui deviennent des propriétés constitutives

Nous avons vu que la monstration des pièces est régie par des règles plus ou moins strictes et précises qui dépendent des paramètres des pièces en question et de la volonté de l'artiste de les imposer avec plus ou moins de souplesse. Nous avons compris que la pièce d'Esther Ferrer autorise une grande variabilité, alors que celles de Guy de Cointet et de Claudie Gagnon sont soumises à des textes et à des choix de mise en scène prédéterminés. La pièce de Tino Sehgal est également assujettie à un ensemble de règles. Un grand nombre de ces règles portent sur les paramètres externes de la performance. Parmi ces conditions, certaines portent sur le type d'exposition dans laquelle la pièce est présentée, sur le nombre de semaines et d'heures consécutives pendant lesquelles la pièce doit être dansée de même que sur le salaire des interprètes. Comme il apparaît impératif de les honorer, ces paramètres dits « externes » tendent à devenir des propriétés constitutives de *Kiss*, sans lesquelles la pièce ne peut être réitérée de manière correcte, c'est-à-dire en respectant son intégrité.

Au FNAC, ces informations communiquées dans le cadre de la rencontre devant notaire sont retranscrites dans la base de données de la collection dans la rubrique « *fiche technique / constat intervention* » et dans la sous-section « *présentation montage* » de la fiche de *Kiss*, que nous citons partiellement :

[...] - L'artiste doit être contacté à chaque présentation;

¹⁵³ Texte original : « *Embracing the Present : The Kiss in the Art / For centuries, artists have experienced with the representations of time, perhaps grappling most with how to represent the elusive concept called the present. How do you represent the moment of epiphany, that split second of wonder and insight, if it immediately becomes the past before you can even articulated it? Artists chase this moment. Auguste Rodin, Constantin Brancusi, Kelly Mark and Tino Sehgal have all called works of art that feature the simple yet powerful act of Kiss as the ultimate representation of the joy of living the present [...]* ».

- Lors de chaque exposition ou présentation dans les collections permanentes d'un musée, l'œuvre doit être présentée en permanence soit durant toute la durée de l'exposition, soit durant une période minimum de cinq semaines consécutives. La présentation doit également être effective pendant toutes les heures d'ouverture du musée au public, ce qui suppose la mise à disposition, formation et rémunération de trois couples de danseurs pour chaque durée d'exposition;
- Les danseurs doivent être des professionnels et rémunérés comme tels [...];
- La présentation de l'œuvre dans le cadre d'une exposition, ne fera l'objet d'aucune description écrite ou affichage d'un cartel (fiche descriptive Kiss, FNAC).

À l'AGO, ces conditions de présentation sont énoncées dans les cinq pages de notes du conservateur, mises au dossier d'œuvre. Dans le texte de justification, il est notamment noté que la pièce est interprétée par des couples qui dansent, en rotation continue, pendant des segments de soixante-quinze minutes environ. Il est également affirmé que les danseurs doivent être vêtus normalement et payés au tarif des professionnels (dossier d'œuvre *Kiss*, AGO). Parmi les cinq conditions qu'énonce l'artiste lors de la cession de la pièce, trois portent spécialement sur les modalités de présentation. Citons ces conditions retranscrites dans les deux dernières pages de notes :

- [...] - La danse doit être présentée pendant les heures d'ouverture de l'AGO, pour une période minimale de six semaines à moins que la pièce fasse partie d'une exposition de groupe qui a une durée plus courte;*
- Quand la danse est présentée, les interprètes seront payés [...]. Cette somme sera éventuellement ajustée dans l'avenir pour conserver sa valeur actuelle, si cela est nécessaire;*
- L'AGO veillera à ce qu'aucune reproduction photographique ou filmique de la danse ne soit produite. Dans le cas où une reproduction est produite, l'AGO s'engage à faire retirer ces images (dossier d'œuvre *Kiss*, AGO; notre traduction)¹⁵⁴.*

Les conditions d'acquisition, de conservation et de présentation de la pièce consignées par le FNAC et par l'AGO sont à peu près les mêmes. Il est vrai qu'au FNAC, la présentation de *Kiss* doit avoir lieu durant cinq semaines consécutives minimum, alors qu'à l'AGO, il semble que ce soit plutôt six. Ce décalage rend-il compte des différences légères que comportent deux éditions d'une même pièce (comme se différencient les éditions d'une même gravure) ou témoigne-t-il plutôt des failles de la transmission orale des conditions de présentation? Nous n'avons pas pu vérifier cette information, mais tenant compte du mode

¹⁵⁴ Texte original : « The work shall be performing during the normal hours that the Art Gallery of Ontario is open to the public, for a minimum of six weeks unless the work is part of a group exhibition that is on the view for a shorter duration. / When the work is performed the interpreters will be paid [...]. This sum will be adjusted in the future to retain its present value as necessary. / The Art Gallery of Ontario will ensure that no photographic or filmic reproduction of the work will occur. In the event that any reproduction does occur, the Art Gallery of Ontario agrees to take any such imagery out of circulation ».

de transmission des informations, comme de la vision de l'artiste, les deux hypothèses semblent plausibles.

Par ailleurs, il n'est pas étonnant que certaines conditions n'apparaissent pas sur le papier alors qu'elles sont connues des professionnels. Le conservateur de l'AGO nous confirme qu'il doit, par exemple, contacter l'artiste quand il programme la pièce dans une exposition (entretien conservateur ts). Si cette information est notée dans la base de données de la collection du FNAC, elle est essentiellement connue du conservateur de l'AGO. Cette différence de consignation met en évidence le travail de reconnaissance des informations pertinentes que doivent opérer les professionnels du musée.

12.3.2 Aucune (dé)notation, mais des interprètes dépositaires de la danse

Nous remarquons que d'aucune manière des informations sur la performance en tant que danse exécutée et sur l'enchaînement de mouvements qu'elle constitue, ne sont communiquées aux professionnels du musée. En effet, aucune documentation sur le contenu de la danse n'est produite, ni rassemblée pour être mise au dossier. Aucune note, aucun schéma, aucune partition ou notation et, bien entendu, aucun enregistrement de la performance ne figure au dossier.

Comme il est stipulé dans les notes consignées par le FNAC et par l'AGO, ce sont les danseurs qui jouent un rôle clé dans la présentation et dans la transmission éventuelle de la chorégraphie. En d'autres mots, non seulement la réitération de la pièce de Tino Sehgal est assumée par des couples d'interprètes, sa conservation s'accomplit par la transmission de la chorégraphie de danseur en danseur. Si l'artiste s'engage à enseigner la danse une première fois (rien n'empêche qu'il supervise les enseignements suivants), il revient aux danseurs de la communiquer à de nouveaux interprètes et, ceux-ci, à de nouveaux danseurs encore. Ces conditions de conservation sont explicitées dans la base de données du FNAC, dans la rubrique « *Fiche technique / constat intervention* » qui décrit la pièce :

[...] - En théorie, c'est le propriétaire de l'œuvre, en l'occurrence le CNAP représenté par sa directrice, qui est chargé de la transmission auprès des danseurs qui en assurent la représentation. En pratique la transmission se fait par l'artiste aux danseurs ou de danseurs à danseurs;

- Il est important de conserver les noms et coordonnées des danseurs « référents » ayant interprété la chorégraphie pour pouvoir les contacter lors d'une éventuelle « passation » [...] (fiche descriptive Kiss, FNAC).

Rappelons que le dossier d'œuvre de la pièce de l'AGO et la fiche descriptive ou la base de données du FNAC consignent les coordonnées de quelques interprètes. Ainsi, au moment où l'AGO souhaite présenter une première fois la pièce, en 2006, il invite Tino Sehgal et convoque des danseurs en audition. De la vingtaine qui se présente, Tino Sehgal en sélectionne rapidement une dizaine. Pendant un peu moins d'une semaine, il enseigne la chorégraphie de *Kiss* à des couples de danseurs qui présentent, à leur tour, la pièce dans le cadre d'une exposition à l'affiche en juillet et en août 2006 (entretien conservateur ts). Suivant la proposition de l'artiste, c'est à partir de ce moment que des danseurs deviennent dépositaires de la danse. Cette nomination se fait toutefois plus ou moins implicitement.

L'AGO remonte la pièce en 2010. Certains danseurs, qui interprètent la danse en 2006, reprennent leur rôle. Une danseuse, qui ne compose pas la nouvelle distribution, se voit assigner le titre de dépositaire de la pièce par le conservateur et par l'artiste. Le choix de cette interprète se fait naturellement en 2010, quelques mois avant la présentation de *Kiss*, pour des raisons d'affinité, de compétence et de disponibilité (entretien interprète ts). Cette interprète raconte en effet qu'elle suit le travail de Tino Sehgal depuis quelques années. Elle dit également qu'elle a beaucoup répété la danse, en 2006, pour que son partenaire et amoureux dans la vie, un danseur non professionnel, se sente à l'aise de la présenter (entretien interprète ts). Comme Tino Sehgal ne peut se déplacer au moment des répétitions, en 2010, la danseuse accepte de réviser les mouvements de *Kiss* avec les danseurs qui connaissent déjà la danse et de les enseigner aux nouveaux venus. Elle est aidée d'un danseur de Berlin, de passage à Toronto, qui a interprété *Kiss* dans un autre contexte, quelque temps auparavant. Elle parle aussi avec Tino Sehgal, au téléphone (entretien interprète ts).

12.3.3 Des variations tacitement attendues qui participent du discours de la pièce

Le mode de conservation qu'impose l'artiste place les professionnels du musée dans une position peu banale et certainement inconfortable. Le musée semble avoir tous les devoirs et bien peu d'autorité pour les honorer. Il est désigné propriétaire de la pièce, c'est-à-dire théoriquement responsable de sa conservation et de sa présentation adéquate. C'est cependant sur les épaules de danseurs, qui n'appartiennent pas à l'institution et qui n'ont possiblement pas des mémoires corporelles à toute épreuve, que repose la responsabilité concrète de sa conservation. En d'autres mots, la mémoire, le savoir et la disponibilité de quelques danseurs se substituent à une documentation.

Nous imaginons donc que c'est une version renouvelée de *Kiss* qui est interprétée en 2010, enseignée par la danseuse et ses collègues de la première mouture, sous une supervision à distance de Tino Sehgal. Cette version renouvelée n'en a pas la prétention, c'est-à-dire que l'artiste, les interprètes et les professionnels du musée cherchent à reproduire le plus justement possible, la chorégraphie originale. Toutefois, le mode de transmission, que propose l'artiste, encourage nécessairement les variations. La pauvreté du script de la performance et l'absence de notation et d'enregistrement engendrent à nouveau une situation paradoxale. Alors que la pièce est décrite comme une danse précisément chorégraphiée, visant à évoquer quelques baisers célèbres de l'histoire de l'art, son mode d'existence dépossédée de tout support persistant, annonce inévitablement une évolution de la forme. Si la réitération d'une performance est, en raison de sa nature vivante, toujours en décalage avec la proposition originale, la pièce de Tino Sehgal appelle une variation encore plus prononcée et inévitable.

C'est certainement de ce décalage que parle *Kiss*. Non seulement la pièce éprouve les pratiques habituelles de documentation muséale, elle met à l'épreuve les standards de conservation et de préservation des œuvres. Aussi, elle remet en question la performativité de la documentation qui se trouve concurrencée par d'autres formes de rétention de l'information comme la mémoire des danseurs. En éprouvant les pratiques traditionnelles de la muséalisation par le truchement d'une pièce évanescence, qui présente des exigences de conservation et de présentation qui empruntent à la tradition orale, Tino Sehgal interroge aussi les notions d'original et d'occurrence. Plus largement, Tino Sehgal questionne les pratiques et les missions du musée et les modes d'existence des objets de musée. Accepter que la pièce puisse subir des variations et que ces variations participent de sa forme et de son discours, accepter cette réalité constitue un argument en faveur de la muséalisation de *Kiss*. Par ailleurs, pour le conservateur de l'AGO, cet aspect de la proposition de Tino Sehgal participe de sa poésie (entretien conservateur ts).

La muséalisation articulée autour du seul droit de réitération

Les études de cas ont présenté une variété de modes d'existence et de stratégies de muséalisation auxquels les performances et pièces répondent. Ont ainsi été discutées, les performances qui ne connaissent qu'une présentation unique, puis celles qui acceptent les occurrences limitées et enfin celles qui autorisent les occurrences multiples comme celle de Tino Sehgal. Ont également été mises en évidence, les performances qui entrent dans le

musée par le truchement de prolongements matériels et par le truchement conjoint de prolongements et d'un droit de réitération. Enfin, à travers le récit de *Kiss*, nous avons montré qu'une septième stratégie de muséalisation s'articule autour de la formalisation du seul droit de réitération. En effet, nous avons vu que l'entrée dans les collections muséales de *Kiss* de Tino Sehgal s'accomplit sans l'acquisition de documents substituts, de documents périphériques ou d'accessoires de jeu. Plus inédite encore, cette entrée s'accomplit sans que ne soit produite ni rassemblée une documentation technique reconnue et opérante visant à guider la réitération de la performance. À cet énoncé, nous ajoutons deux remarques. D'une part, le cas de Tino Sehgal est exceptionnel; il arrive que des pièces éphémères de type performance, ou d'autres propositions artistiques contemporaines entrent dans les collections par le truchement d'un droit de réitération et d'une documentation technique plus ou moins importante, mais nécessairement incontournable. D'autre part, la documentation technique, qui seconde le droit de réitération de *Kiss*, n'est pas totalement absente. Nous avons vu que les règles institutionnelles de muséalisation exigent que quelques informations soient encore enregistrées pour assurer la pérennité d'une pièce comme celle de *Kiss* de Tino Sehgal.

DEUX TERRITOIRES DOCUMENTAIRES POLARISÉS

À l'instar de Gérard Genette, qui repère deux champs paratextuels de l'œuvre littéraire, soit le péritexte et l'épitéxte, nous distinguons au terme des sept études de cas deux territoires de la face documentaire des performances. Ce premier découpage ne se fonde toutefois pas sur la situation essentiellement spatiale ou spatiotemporelle des discours paratextuels, mais bien sur le statut des documents qui compose la face documentaire des performances, de même que sur leurs situations pragmatique et fonctionnelle. En effet, si l'on reconnaît suivant un schéma simple qu'il y a d'abord une performance qui est présentée à un moment donné dans un contexte particulier, qu'il y a ensuite un prolongement matériel de cette performance et qu'enfin, il y a une documentation qui accompagne cette performance ou cette « *performance muséalisée* », nous voyons se déployer une face documentaire polarisée ou composée de deux territoires documentaires. Ces deux territoires définissent deux formes de présence de la performance dans les collections muséales : tantôt la performance existe à travers un objet artistique, tantôt elle est présente à travers une documentation.

Un premier territoire : la face documentaire qui tend à faire œuvre

Défini au regard du statut du document, un premier territoire documentaire tend à faire œuvre. Il est le territoire de l'objet artistique et de l'objet de musée. Du point de vue de la collection muséale et de l'exposition, ce territoire documentaire recouvre les « *documents primaires* », ceux que l'on installe dans les vitrines et sur les cimaises. Le constat d'*Autoportrait(s)* de Gina Pane appartient notamment à ce premier territoire, comme les esquisses *Chèque* et *Chéquier* d'Yves Klein ou l'ensemble photographique d'*Intime et personnel* d'Esther Ferrer.

Défini au regard de la situation pragmatique, le premier territoire est placé sous la responsabilité de l'artiste. L'artiste produit, sélectionne et détermine les documents qui composent la face documentaire de la performance, comme Françoise Sullivan assure la direction de l'album photographique et Gina Pane, la création des constats ou des études préparatoires d'*Autoportrait(s)*. Les documents produits par un tiers ou en collaboration avec un tiers, mais désignés par l'artiste comme documents primaires peuvent appartenir à ce premier territoire. Nous pensons, par exemple, aux photographies de Maurice Perron et à

celles de Françoise Masson que se réapproprient respectivement Françoise Sullivan et Gina Pane. Appartiennent aussi à ce premier territoire, les documents produits par un tiers dans l'esprit de la démarche de l'artiste. Nous identifions, par exemple, les « *substituts authentifiés* » de *Tell Me*, fabriqués sous la supervision de collaborateurs de l'artiste suivant les croquis et l'approche de création de ce dernier.

Aussi, ce premier territoire documentaire a pour fonction principale de suppléer la performance. Sur cet aspect, la face documentaire ne se superpose pas tout à fait au péritexte de l'œuvre littéraire, qui a plutôt la fonction de présenter ou de soutenir le texte, mais rarement de s'y substituer. Le premier territoire apparaît comme le prolongement matériel de la performance dans le monde des objets tangibles et persistants. Il entretient généralement un rapport de contiguïté indicielle ou iconique avec celle-ci. Globalement, il prend, par rapport à la performance, la forme du résidu, du reste, du document qui enregistre le geste, qui garde quelque chose de l'évènement qui a eu lieu. Il est un vestige de l'action, un enregistrement plus ou moins retravaillé, un document périphérique associé à la performance.

En référant à la définition du document de Roger T. Pédaque, qui comporte trois dimensions dominantes, mais non exclusives, ~~il apparaît que le document du premier~~ territoire est d'abord reconnu comme support. S'il est aussi un contenu (l'ensemble photographique d'*Intime et personnel* dit quelque chose sur la performance, sur l'œuvre d'Esther Ferrer, etc.) et s'il est aussi un élément tangible d'une communication entre des personnes (l'ensemble photographique est un objet de patrimoine), c'est toutefois sa dimension matérielle qui le désigne au sein du processus de muséalisation. Le document du premier territoire permet à la performance, parce qu'il est support, d'échapper à sa condition spatiotemporelle ou circonstancielle d'évènement. En outre, il est rarement interchangeable. En empruntant les mots de Jean-Michel Salaün qui écrit pour le compte de Roger T. Pédaque, nous disons que le document est une « *inscription repérable* » qui transporte quelque chose de la performance « *au-delà du silence* » (tabl. 2). Dans cette perspective, nous pouvons affirmer que le premier territoire est celui de la trace.

Un deuxième territoire : la face documentaire fait document

À l'autre bout du spectre de la face documentaire des performances, on retrouve un deuxième territoire qui recouvre la documentation au sens fort du terme. Les documents qui

composent le deuxième territoire n'ont pas un statut hybride ou équivoque. Ils sont des documents au sens où les définit Jean Meyriat : ils sont d'abord informatifs. Ils sont les analyses des historiens de l'art comme les textes de présentation que les conservateurs soumettent aux membres des comités d'acquisition.

Le deuxième territoire documentaire est placé sous la responsabilité du musée. Alors que l'artiste constitue un premier destinataire de la face documentaire, le musée, qui accueille la pièce, en est un deuxième. Le musée est un producteur : il produit des documents comme il produit des discours sur les pièces en assumant, par exemple, le travail de catalogage et d'indexation, en rédigeant des fiches descriptives et des textes de présentation. Aussi, le musée désigne les documents sans nécessairement les fabriquer ou les conceptualiser : il recueille et rassemble une documentation pertinente autour de la pièce comme les articles de presse, les certificats d'authenticité, les curriculum vitæ des artistes.

Si le premier territoire a pour principale fonction de suppléer la performance, le deuxième a pour principale fonction d'assurer la pérennité de la performance ou de l'objet de musée qui en tient lieu. Du point de vue de la collection muséale, les documents du deuxième territoire sont des « *documents seconds* », c'est-à-dire les documents récupérés, fabriqués et rassemblés autour des « *documents primaires* ». Certains documents sont orientés vers l'artiste et son travail de manière générale. D'autres sont orientés vers objet, c'est-à-dire qu'ils identifient, décrivent, localisent, certifient l'authenticité ou l'état de conservation des objets de musée. D'autres enfin sont orientés vers la performance ou orientés à la fois vers l'objet et la performance. Par exemple, des articles de presse ou des textes de catalogue présentent le cabaret *Dindons et limaces* de Claudie Gagnon ou décrivent l'histoire de production du constat photographique d'*Autoportrait(s)* à la lumière du récit de l'action et des intentions de Gina Pane. Le document du deuxième territoire, celui qui est orienté vers la performance, a plusieurs fonctions dont une fonction de mémoire (il fait le récit de la performance et il expose son contexte de création), une fonction d'outil (il guide sa réitération) et une fonction de preuve (il explicite les rapports entre la performance et les objets qui lui sont associés).

En référant à la définition de Roger T. Pédauque, il apparaît que la dimension dominante des documents du deuxième territoire est celle du contenu. Contrairement aux supports des documents du premier territoire, ceux du deuxième sont généralement interchangeables. Ce ne sont pas les supports des photographies des muséographies d'*Autoportrait(s)*, ni les

supports des photocopies noir et blanc des photographies des présentations d'*Intime et personnel* qui ont une valeur au sein du processus de muséalisation, mais bien les informations qu'elles mettent à disposition. En reprenant les termes de Jean-Michel Salaün, qui rapporte les observations de Roger T. Pédaque, nous reconnaissons que le document du deuxième territoire est « *compréhensible et interprétable* » et qu'il communique quelque chose de la performance « *au-delà du sensible et du confus* » (tabl. 2). Ainsi, si le premier territoire est du domaine de la trace, le deuxième relève de la source. Le tableau ci-dessous présente la partition de la face documentaire.

Tableau 26 – Deux territoires documentaires

	FACE DOCUMENTAIRE	
	PREMIER TERRITOIRE DOCUMENTAIRE : UN SUPPORT	DEUXIÈME TERRITOIRE DOCUMENTAIRE : UN CONTENU
STATUT	tend à faire œuvre document primaire	fait document document secondaire
SITUATION PRAGMATIQUE	domaine de la création sous la responsabilité de l'artiste	domaine de la documentation sous la responsabilité du musée
SITUATION FONCTIONNELLE	suppléer la performance fonction esthétique	assure la pérennité de l'objet de musée ou de la performance, ou des deux fonction de mémoire : décrit la performance et présente son contexte de création fonction d'outil : guide la réitération fonction de preuve : explicite les rapports entre la performance et l'objet de musée
DIMENSION DOMINANTE	document trace	document source

La porosité des frontières ou la possibilité de la muséalisation de la performance

Nous avons posé que la face documentaire peut être comprise comme une sorte de continuum bordé par deux pôles ou composé de deux territoires voisins. D'un côté, on retrouve l'horizon de l'œuvre plastique ou de l'objet de musée et le domaine de l'artiste. De l'autre, on trouve plutôt la documentation historique, critique et technique ainsi que le domaine du musée. Les études de cas ont par ailleurs démontré que ces deux territoires sont séparés par une frontière poreuse qui délimite une zone qui accueille ou qui laisse passer les documents d'un territoire à l'autre. Cette porosité s'exprime aussi bien au regard de la situation pragmatique et de la situation fonctionnelle que du statut de la face documentaire.

a) La situation pragmatique de la face documentaire : une responsabilité partagée

Comme nous l'avons mis en évidence lors d'une première enquête et comme le confirme la littérature sur la conservation de l'art contemporain, les études de cas ont affirmé que la muséalisation de la performance est une activité à laquelle participent conjointement l'artiste et le musée. D'un côté, le musée agit sur le territoire documentaire de l'artiste. À un premier niveau, le musée reconnaît le document comme travail artistique. Il s'agit ni plus ni moins du processus normal de muséalisation qui octroie un statut particulier aux objets acceptés dans les collections. Par exemple, le musée détermine à travers la sélection et le traitement documentaire que *Chèque* et *Chéquier* sont des objets artistiques associés aux *Cessions de zones de sensibilité picturale immatérielle*. À autre niveau, le musée non seulement reconnaît le statut d'œuvre à un document et reconnaît son association à une performance originale, il en détermine, avec l'artiste, la forme et le contenu. Le processus de muséalisation des *Époux Arnolfini*, lancé par un important travail d'adaptation, illustre cette action du musée.

De l'autre côté, les études de cas ont démontré que l'artiste apporte à son tour sa contribution et agit sur le territoire documentaire du musée. Dans le cadre du processus de muséalisation des *Époux Arnolfini*, Claudie Gagnon participe activement à la conception et à la production d'une documentation muséale de nature technique. Les plans du castelet sont dessinés sous sa supervision comme elle conçoit les fiches techniques de maquillage et rédige les notes de jeu. Quant à Tino Sehgal, il impose à l'institution muséale ses propres règles d'acquisition et de documentation. Il contraint enfin la mise en exposition en refusant la diffusion des discours traditionnels sur l'œuvre, comme celui du cartel qui identifie les pièces dans l'espace de monstration.

b) La situation fonctionnelle de la face documentaire : pluralité et variabilité

À travers les études de cas, ont été mises en évidence, à plusieurs reprises, la pluralité et la variabilité des fonctions des documents. Il est fréquent que les documents du deuxième territoire aient à la fois, ou successivement, une fonction de mémoire, d'outil ou de preuve. Par exemple, la vidéo d'*Intime et personnel*, conservée dans le dossier d'œuvre de la pièce, présente le récit et le contexte de production d'une présentation de la performance d'Esther Ferrer et compose son script. Par ailleurs, il arrive que des documents du deuxième territoire aient pour fonction de suppléer la performance dans la collection, du moins d'un point de vue

pragmatique. Nous pouvons imaginer, par exemple, que le contrat d'*Intime et personnel* constitue le document clé qui atteste la présence de la performance dans la collection du FRAC Lorraine d'un point de vue juridique et administratif et que la partition confirme cette présence d'un point de vue technique. Nous croyons aussi qu'en plus d'avoir une fonction de mémoire, les photographies qui documentent la réitération de la performance au FRAC Lorraine en 2007 obtiennent, sur les cimaises de l'Akademie der Künste de Berlin, une fonction esthétique. Inversement, il ne fait aucun doute que les documents du premier territoire, qui ont pour fonction principale de suppléer la performance, ont également une fonction de mémoire et, dans certaines circonstances, des fonctions d'outil et de preuve.

c) Le statut de la face documentaire : hybridité et variabilité

Nous avons enfin discuté du statut des documents analysés et nous avons vu que ce dernier est souvent hybride et variable, manifeste ou ambigu. Un statut hybride signifie qu'un objet est à la fois compris comme une œuvre et comme un document. Nous pouvons affirmer de manière générale que les objets de musée qui composent le corpus de cette recherche ont un statut hybride. Un statut variable signifie qu'un objet est compris tantôt comme œuvre, tantôt comme document. Le statut n'est pas un caractère intrinsèque : il varie en fonction du contexte dans lequel l'objet est placé ou en fonction du discours tenu sur l'objet. À travers les études de cas, nous avons rapporté ces contextes ou mobilisé ces discours pour affirmer tantôt un statut d'œuvre, tantôt un statut de document.

Nous identifions a posteriori quatre types d'arguments, mobilisés dans les récits des cas, qui défendent l'un ou l'autre des statuts. Ces arguments prennent la forme des critères de définition, des discours informatifs ou d'actions. Ils sont liés les uns aux autres. Ils se complètent, c'est-à-dire qu'un discours peut engendrer une action, mais ils se concurrencent aussi. Présentons brièvement ces quatre arguments.

Les qualités matérielles de l'œuvre d'art traditionnelle, son caractère unique ou son tirage limité et son caractère authentique et « *fait main* » désignent des critères de définition de l'objet et un premier argument qui favorisent la reconnaissance d'un statut d'œuvre. Prenons pour exemple le cas des esquisses d'Yves Klein ou des études préparatoires de Gina Pane qui demeurent des productions inédites des artistes. À l'inverse, nous comprenons que le tirage de plusieurs exemplaires, le caractère reproductible et non « *fait main* » d'un document freinent la reconnaissance du statut d'œuvre.

L'histoire de production des pièces, qui rend compte de l'intention de l'artiste et du rapport entre les pièces et les performances, constitue une deuxième catégorie d'arguments. L'artiste a-t-il voulu créer une performance en tant que telle ou a-t-il cherché à témoigner de son travail performatif à travers un enregistrement? Ou encore, l'artiste reconnaît-il la finalité et la qualité de l'un et de l'autre, c'est-à-dire de la pièce et de la performance? La pièce qui tient lieu de la performance est-elle concrètement issue de l'action? C'est-à-dire, a-t-elle partagé le même contexte spatiotemporel? Ces questions orientent les discussions qui visent à éclairer le statut des documents.

L'octroi d'un statut muséal par le processus de muséalisation est généralement une action qui détermine une œuvre d'art. Cette action constitue un troisième argument. L'octroi d'un statut muséal signifie que le musée reconnaît à la pièce des qualités artistiques, esthétiques ou historiques particulières. Non seulement il sélectionne cette pièce, mais il lui assure une place et une protection au sein de sa collection. La pièce est reconnue comme objet imprescriptible, inaliénable et insaisissable. Par exemple, les activités de la sélection et de la documentation de *Chèque* et de *Chéquier* d'Yves Klein transforment ces documents périphériques en objets d'art et, éventuellement, en objets de patrimoine. Dans d'autres cas, il y a bien sélection, mais la documentation donne un autre statut à la pièce muséalisée. Le catalogage des « reliques » d'*Autoportrait(s)* de Gina Pane, par exemple, désigne plutôt un ensemble documentaire.

Enfin, la mise en exposition, activité importante du processus de muséalisation, est une action et un quatrième argument qui détermine un statut d'œuvre ou de document. L'exemple de la double mise en exposition de *Chèque* et de *Chéquier*, au Centre Pompidou en 2006 et 2007, est explicite sur cette question. Dans le premier cas, c'est le caractère artistique de la pièce qui est renforcé, dans le second, c'est sa dimension documentaire qui est affirmée.

L'hybridité ou la variabilité du statut apparaît au moment où l'un ou l'autre de ces quatre types d'arguments sont formulés à l'endroit d'une même pièce, simultanément ou successivement. Par exemple, l'argument des qualités matérielles associées à l'œuvre d'art traditionnelle du constat photographique de Gina Pane (argument 1) est tantôt concurrencé par les discours historiques et critiques qui valorisent plutôt l'action comme moment artistique (argument 2), tantôt renforcé par les discours de l'artiste qui définissent la photographie comme médium artistique (argument 2). Autre exemple : nous remarquons que le processus

de muséalisation (argument 3) et la mise en exposition (argument 4) identifient comme œuvre l'ensemble photographique d'*Intime et personnel*, alors que les discours de l'artiste sur sa pratique et sur son rapport à la documentation (argument 2) tendent plutôt à identifier l'ensemble de photographies comme document. Autre exemple encore, celui des costumes des *Époux Arnolfini* de Claudie Gagnon, qui sont des objets artistiques du point de vue de leurs qualités matérielles (argument 1), mais qui demeurent des documents du point de vue des discours sur le tableau vivant (argument 2) et du point de vue du processus de muséalisation, non pas de la sélection, mais bien du catalogage qui favorise le statut documentaire (argument 3).

Dans le cadre d'une muséalisation de la performance qui favorise la transparence des discours sur les pièces, c'est-à-dire qui tend à présenter les pièces le plus justement possible, de manière à ne pas trahir les intentions des artistes et à ne pas taire leur histoire de production, la documentation du caractère hybride des pièces et la communication de ce caractère hybride à un public, est certainement une posture pertinente. C'est dans cette perspective que l'exposition documentaire apparaît, par exemple, comme une stratégie favorable à la présentation de la performance ou à la présentation des pièces qui lui sont associées, car elles énoncent différentes dimensions du travail artistique. Au contraire, l'ambiguïté du statut, produite par des actions et des discours concurrents, mais non explicités, apparaît comme une approche de communication moins favorable, car elle présente une seule facette des pièces.

CONCLUSION

Les premiers chapitres de la thèse ont été consacrés à une définition de l'art contemporain suivant les thèmes du « *rejet de l'œuvre* » et du « *rejet de l'objet* », de même qu'à une réflexion sur les différents rapports conflictuels qu'entretiennent l'art contemporain et le musée. Parmi ces conflits, nous ont particulièrement intéressée les difficultés de la muséalisation des œuvres éphémères qui ne sont pas a priori destinées aux collections muséales. Ainsi, l'objectif général de cette recherche a été de comprendre comment des propositions artistiques qui n'ont pas de matérialité persistante ou qui s'inscrivent dans une durée ou dans un contexte spécifique, entrent dans les collections muséales et deviennent des pièces de musée. Comment, en effet, muséaliser des travaux artistiques, comme la performance dont les modes d'existence ne correspondent pas aux objets traditionnels, sans porter atteinte à leur intégrité? Quelles transformations subissent-ils à travers ce processus de muséalisation? Que perdent-ils ou que gagnent-elles dans ce passage? Quels sont les rôles des artistes et quels sont ceux du musée?

En observant, d'un côté, la production de l'art des cinquante dernières années qui remet en question l'objet traditionnel comme finalité du projet artistique et en interrogeant, de l'autre, le renouvellement des activités muséales, s'est imposée la pertinence de mobiliser la notion de document et le domaine de la documentation, significatifs d'un côté comme de l'autre, pour éclairer la question de la muséalisation. C'est principalement à la lumière des SIC, en particulier des travaux de Jean Meyriat et de ceux des chercheurs réunis sous le pseudonyme de travail de Roger T. Pédaque, que la notion opératoire de document a été construite. Nous avons retenu une conception tridimensionnelle du document, c'est-à-dire un document à la fois composé d'un support et d'un contenu et constituant une référence partagée. Nous avons par ailleurs reconnu trois caractères au document, à savoir que tout support peut être un document, que c'est l'utilisateur qui fait le document en le considérant comme une source d'informations et enfin, qu'un même support matériel peut être, à la fois ou successivement, plusieurs documents.

Un travail de terrain a identifié sept pièces éphémères de type performance et leurs objets associés appartenant à des musées ou à des FRAC situés en France et au Canada. Les sept performances sont comprises comme des fins en elles-mêmes, c'est-à-dire qu'elles sont des propositions artistiques à part entière qui ne sont pas destinées à la collection

muséale. Il est vrai que *Kiss* de Tino Sehgal fait exception à cette règle. Nous avons toutefois jugé acceptable de sélectionner la pièce, car cette dernière interroge, dans sa forme même, les enjeux de la muséalisation. Par ailleurs, les performances et les pièces associées ont été sélectionnées de manière à former un corpus cohérent et diversifié. Rappelons qu'elles mettent en scène tantôt la personne de l'artiste, tantôt des interprètes. Aussi, ces performances empruntent à diverses disciplines ou approches esthétiques. Elles sont des créations improvisées, plus ou moins structurées par des paramètres prédéterminés, mais souples ou, au contraire, elles sont soigneusement mises en forme. Certaines ne connaissent qu'une présentation unique (celles de Françoise Sullivan et de Gina Pane), une autre accepte les occurrences multiples, mais limitées (celle d'Yves Klein) et d'autres autorisent enfin, sans limites, les reprises (celles d'Esther Ferrer, de Guy de Cointet, de Claudie Gagnon et de Tino Sehgal). Nous avons enfin cherché un nombre à peu près équivalent de performances qui se prolongent au sein d'un support persistant ou, au contraire, qui subsistent à travers la réitération.

En mobilisant la notion de paratexte, que définit Gérard Genette dans son analyse de l'œuvre littéraire, nous avons posé que des documents ont pour fonction principale de présenter ou de rendre présentes les performances et d'assurer leur réception et leur muséalisation. Cet ensemble de documents a été nommé la « *face documentaire* » des propositions artistiques, de manière à affirmer, d'une part, son caractère indissociable de la performance et de référer, d'autre part, à la notion de document que nous avons préalablement définie.

Une étude de cas a été menée. Le récit, propre à cette approche méthodologique, a permis de rapporter et d'éclairer les différentes étapes de la muséalisation de ces sept performances et pièces associées en interrogeant d'abord, l'action de la face documentaire de chacune d'elles. Les questions suivantes ont nourri la réflexion et ont orienté l'écriture : qui produit la face documentaire ? L'artiste, des collaborateurs, les professionnels des musées ? Quelles sont ses différentes fonctions ? Est-ce que la face documentaire tend à devenir œuvre, objet esthétique et artistique ou conserve-t-elle plutôt son statut de document ?

L'exercice du déploiement de la face documentaire s'est accompli en plus ou moins trois temps. Les premières parties des récits ont présenté le travail de l'artiste, la performance et son contexte de création, de même que les pièces associées. Les deuxièmes et troisièmes

parties ont interrogé les différentes étapes ou activités du processus de muséalisation. D'abord, la discussion a porté sur la sélection des pièces et des documents, de même que sur l'identification et la description de ceux-ci au sein des collections muséales, à travers le travail de catalogage et plus largement le travail de documentation. Enfin, a été interrogée la présentation publique des performances, des pièces ou des documents à travers deux formes principales soit l'exposition et la réitération.

Éclairer la face documentaire des performances choisies avait un but précis, celui de mettre en évidence leurs différentes formes de présence dans les collections muséales. En d'autres mots, comprendre et exposer comment la face documentaire opère dans le processus de muséalisation de la performance et des pièces associées. Nous avons ainsi formulé ces questions principales :

- Quelles stratégies de muséalisation l'artiste et le musée, chacun de leur côté ou en collaboration, développent-ils pour inscrire les pièces éphémères de type performance et les objets qui leur sont associés dans les collections muséales?
- Et quelles stratégies développent-ils pour les présenter au public?
- Enfin, comment l'entrée des performances ou des pièces associées, ou plus largement des pièces contemporaines, dans les collections muséales, redéfinit-elle les pratiques de muséalisation?

Une face documentaire polarisée

Au terme des sept études de cas, nous avons posé que la face documentaire est composée de deux territoires documentaires. Un premier recouvre les documents qui sont généralement produits par l'artiste et qui sont reconnus comme des objets artistiques par ce dernier et par le musée. Ces documents tendent à faire œuvre dans la mesure où ils ont pour fonction principale, pour l'artiste ou pour le musée, de tenir lieu de la performance dans le monde des objets tangibles. Ils constituent les pièces qui généralement entrent dans les collections muséales et qui sont définies comme « *documents primaires* ». Un deuxième territoire rassemble plutôt la documentation muséale, c'est-à-dire les documents qui disposent d'informations sur les objets artistiques, sur les performances ou sur le travail de l'artiste en général et qui ont pour fonction d'assurer la pérennité des pièces de musée et des

performances. Alors que les premiers sont du domaine de la trace, les deuxièmes sont plutôt du domaine de la source.

Présentée ainsi, cette partition est nécessairement schématique et ne reflète pas tout à fait la réalité. Elle ne peut être juste que si nous ajoutons que la frontière qui sépare le premier territoire documentaire du deuxième est perméable. Nous avons en effet compris que l'artiste et le musée participent conjointement à la muséalisation des performances, c'est-à-dire que la face documentaire des performances est produite et reconnue aussi bien par l'artiste que par le musée ou encore, par une négociation de l'un et de l'autre. Par ailleurs, nous avons vu que les documents, qu'ils tendent à être reconnus comme des objets d'art ou comme de simples seconds, ont des fonctions diverses, comme la fonction de substitut, la fonction de mémoire (renseigne sur le contexte de création, l'histoire de production), la fonction d'outil (guide la réitération) ou encore la fonction de preuve (atteste la réalisation de la performance et son rapport aux pièces associées). Enfin, nous avons montré que la question du statut des pièces est cruciale dans la compréhension de ces travaux et qu'elle doit faire l'objet d'une attention particulière dans le processus de muséalisation.

Deux stratégies principales de muséalisation

L'étude des sept cas a permis de dégager deux stratégies principales, soit A) la muséalisation articulée autour d'un prolongement qui tend à faire œuvre, c'est-à-dire la mise en forme et le traitement d'une documentation visant à tenir lieu de la performance et B) la muséalisation articulée autour d'un projet de réitération ou la détermination et l'enregistrement, par l'artiste et par le musée, d'un ensemble de modalités qui définissent la performance et qui permettent d'encadrer sa réitération éventuelle.

A) La muséalisation articulée autour d'un prolongement qui tend à faire œuvre

Le premier ensemble de stratégies de muséalisation emprunte plus ou moins le mode de sélection, d'acquisition, de documentation et de présentation publique des objets d'art traditionnels. En effet, la muséalisation de la performance s'opère par la sélection, le traitement documentaire et l'exposition d'un prolongement matériel de la performance. Elle engage également la reconnaissance et la production d'une documentation de nature administrative, de nature critique et historique et dans des cas plus rares, de nature technique. Les études de cas ont mis en évidence trois approches définies autour de

documents reconnus comme objets d'art et comme objets témoins, tantôt par l'artiste, tantôt par le musée. Ainsi, ces trois approches mettent en jeu la sélection et la désignation :

- a) d'un document substitut, c'est-à-dire prédéterminé et identifié par l'artiste comme celui qui tient lieu de la performance;
- b) d'un document périphérique, c'est-à-dire non institué par l'artiste comme tenant lieu de la performance, mais converti en document substitut par la muséalisation elle-même;
- c) d'un ensemble documentaire, constitué autour d'un document substitut (ou d'un document périphérique), sur l'initiative du musée.

Les études de cas de *Danse dans la neige*, des *Cessions de zones de sensibilité picturale immatérielle* et d'*Autoportrait(s)* ont respectivement éclairé ces trois approches. Nous remarquons que la muséalisation articulée autour d'un document substitut est une stratégie à laquelle ont largement recours les artistes d'aujourd'hui, très au fait des enjeux qui entourent la création des pièces éphémères et de leur persistance à travers une documentation. A contrario, nous pouvons imaginer que la muséalisation articulée autour d'un objet périphérique est une stratégie qui opère généralement dans le cadre d'une revalorisation du travail d'un artiste, des années après sa création. Enfin, nous avons défendu l'idée que l'ensemble documentaire est une stratégie qui vise à multiplier et à enrichir les points de vue sur le travail d'un artiste.

B) La muséalisation articulée autour d'un projet de réitération

Quant au deuxième ensemble de stratégies de muséalisation, celles qui s'articulent autour d'un projet de réitération, elles empruntent plutôt le mode de sélection, d'acquisition, de documentation et de présentation des objets d'art contemporain qui n'ont pas de matérialité persistante. En effet, la performance apparaît comme une sous-catégorie de propositions artistiques qui demandent à être recréées à chaque monstration. À travers les études de cas, nous avons vu que la réitération engage (presque) toujours parallèlement l'acquisition et le traitement d'objets de différents statuts. Elle entraîne, dans certains cas, la production d'une réplique qui permet de préserver la matérialité d'objets authentiques et, incidemment, d'affirmer leur double statut. Enfin, elle implique la reconnaissance et la production d'une documentation importante de nature administrative, critique et historique, mais également de nature technique. L'obtention d'un droit de réitération sous-entend le

rassemblement et la production d'une documentation désignée comme le « *script de la performance* » et tenant lieu de la performance dans les collections muséales. De façon générale, nous pouvons ainsi affirmer que si le premier ensemble de stratégies se structure autour de la reconnaissance et du traitement du premier territoire documentaire, ce deuxième ensemble tend à s'articuler autour de la reconnaissance et du traitement du deuxième territoire documentaire. Les études de cas ont mis en évidence quatre approches définies autour de la sélection et de la désignation :

d) d'un droit de réitération de la performance, d'un script de la performance et d'un document substitut (ou d'un document périphérique);

e) d'un droit de réitération de la performance, d'un script de la performance et d'un document à la fois sculpture (ou autre) et accessoire;

f) d'un droit de réitération de la performance, d'un script de la performance et d'un document accessoire;

g) d'un droit seul de réitération et d'un script de la performance.

Les études de cas d'*Intime et personnel* d'Esther Ferrer, de *Tell Me* de Guy de Cointet, des *Époux Arnolfini* de Claudie Gagnon et de *Kiss* de Tino Seghal ont respectivement révélé ces quatre approches. Nous avons vu à travers les récits que le mode de présentation des performances ou des pièces associées est tributaire du statut des pièces de musée. En effet, les deux premières stratégies, celles qui s'articulent autour d'un droit de réitération, d'un script et d'un document substitut ou périphérique ou d'un document à la fois sculpture et accessoire autorisent deux modes de présentation distincts ou complémentaires soit l'exposition et la réitération. Quant aux deux dernières stratégies, elles n'acceptent que la réitération.

Rappelons, par ailleurs, que le script de la performance est un ensemble de documents tantôt recueillis et reconnus par le musée, tantôt produits par ce dernier en collaboration avec l'artiste. Cette collaboration est tantôt directe (comme c'est le cas pour *Intime et personnel* et pour *Les Époux Arnolfini*), tantôt « *indirecte* », c'est-à-dire qu'elle s'accomplit à travers une documentation historique et critique qui exprime explicitement ou implicitement les intentions de l'artiste (comme c'est le cas pour *Tell Me*). Par ailleurs, le script constitue généralement un amalgame de documents, dont les liens entre ceux-ci sont opérés et reconstruits à

chaque réitération par l'utilisateur, c'est-à-dire par le conservateur ou le commissaire d'exposition qui supervise la présentation. Nous imaginons que le script peut se recomposer, c'est-à-dire qu'il peut s'enrichir ou se consolider à l'occasion d'une nouvelle réitération. Aussi, le script est tantôt lâche, tantôt strict, c'est-à-dire qu'il offre une latitude aux professionnels du musée ou, au contraire, qu'il exige que la réitération respecte une majorité de modalités précises et indiscutables. Par ailleurs, le script peut être lacunaire. Dans ces cas où augmente le risque de réitérer une performance incorrecte, des informations non documentées, provenant des savoirs et des expériences de l'artiste, des professionnels ou des tiers, comme le sont les « *dépositaires* » de Kiss, viennent combler ou concurrencer le script.

Trois stratégies principales de présentation

Cette recherche a également cherché à identifier les stratégies de présentation des performances muséalisées ou des objets de musée associés. Au terme de la présentation des sept études de cas, nous repérons trois stratégies principales qui apportent un éclairage différent sur le travail de l'artiste. Nous remarquons qu'une même proposition artistique peut être présentée de diverses manières, suivant les intentions des destinataires. Ces trois stratégies sont A) l'exposition d'objet ou la situation de rencontre, B) l'exposition documentaire et C) la réitération de la performance.

A) L'exposition d'objet ou la situation de rencontre esthétique

D'un côté, le musée exploite ce que Jean Davallon définit comme la stratégie traditionnelle de l'exposition des œuvres d'art, soit la « *muséologie d'objet* » centrée sur la mise en évidence des qualités plastiques. L'objet est inscrit dans une « *situation de rencontre* » avec un regardeur. La mise en exposition favorise la reconnaissance d'un statut d'œuvre d'art plutôt que celui d'un document, d'un enregistrement ou du reste d'une performance qui a eu lieu. Cette stratégie ne nie pas nécessairement le double statut de l'objet, mais les indices de cette dualité apparaissent dans un espace extérieur. Les informations permettant de connaître le double statut de l'objet sont, par exemple, contenues dans le catalogue de l'exposition, dans les articles de presse, sur un cartel détaillé, voire même dans une autre unité d'exposition d'une même manifestation.

B) L'exposition documentaire

D'un autre côté, le musée exploite l'exposition documentaire ou une « *muséologie d'idée* » ou « *de savoir* ». Ce qui importe, au sein de cette stratégie, c'est de pouvoir communiquer des informations sur la performance en s'appuyant sur les objets de musée eux-mêmes, sur des archives ou sur des contenus. Cette mise en exposition ne refuse pas toute expérience esthétique, mais elle favorise la reconnaissance d'un double statut des objets exposés qui peuvent être à la fois des objets d'art et des objets témoin, des substituts, des vestiges, etc. Alors que la situation de rencontre tend à distancer l'objet de musée des contenus qui permettent de révéler son double statut, l'exposition documentaire les rassemble de manière explicite dans une même unité d'exposition. Nous avons présenté les exemples d'*Autoportrait(s)* de Gina Pane, de *Chéquier* d'Yves Klein et de *Tell Me* de Guy de Cointet (opérée, il est vrai, avant le processus de muséalisation de la pièce). Dans le cas d'*Autoportrait(s)*, les étapes de la sélection et du traitement documentaire favorisent déjà cette stratégie de présentation. Dans le cas de *Tell Me*, c'est l'acquisition, par le Centre Pompidou, des archives de Guy de Cointet, qui peut présager le recours éventuel à l'exposition documentaire.

C) La réitération de la performance

Enfin, le musée exploite une troisième stratégie, à savoir la réitération. Cette approche est encore peu exploitée. La réitération apparaît comme une forme de présentation plus fidèle (ou son simulacre?) de la proposition initiale de l'artiste, car elle emprunte les modalités qui définissent la performance, comme le geste, la durée, la présence de l'artiste ou d'interprètes. La réitération apparaît aussi comme une forme de résistance à une muséalisation qui tendrait du côté de la muséification. C'est dans cette optique que l'envisagent du moins, les conservateurs et attachés de conservation du FRAC Lorraine, du MNAM, du MNBAQ et du FRAC P.A.C.A. avec lesquels nous avons discuté. Toutefois, parce qu'elle constitue généralement un mode de présentation plus contraignant pour le musée, c'est-à-dire un mode de présentation plus près des arts de la scène qui éprouve les règles de présentation traditionnelles des objets d'art, la réitération est souvent secondée ou remplacée, comme les études de cas l'ont révélé, par l'exposition d'objet artistique ou l'exposition documentaire. Par exemple, la muséalisation d'*Intime et personnel* et de *Tell Me* garantit la présentation possible d'objets artistiques (l'accrochage de l'ensemble photographique de la première proposition, l'installation des objets scéniques de la seconde).

Enfin, toutes ces pièces, sauf *Kiss* de Tino Sehgal, peuvent faire l'objet de présentation publique documentaire.

Les pratiques de la muséalisation redéfinies

Nous avons posé, au début de cette recherche, que la muséalisation est l'opération visant à faire d'un travail artistique une pièce de musée, c'est-à-dire quelque chose qui a valeur de témoin, qui appartient à une collection, qui est soumis à une série de manipulations comme la sélection, le catalogage et plus largement la documentation, de même que la restauration et la présentation publique. Au terme de cette recherche, il apparaît important d'interroger la notion et les pratiques de muséalisation à la lumière des sept cas que nous avons exposés. Comment, en effet, l'entrée, dans les collections muséales, des pièces contemporaines et en particulier des pièces éphémères de type performance, redéfinit-elle la muséalisation?

La notion de muséalisation est au départ formulée pour décrire le processus scientifique qui consiste à intégrer dans des collections muséales, des artefacts, des spécimens ou des objets d'art classique ou de facture traditionnelle, c'est-à-dire des choses vraies et tangibles qui ont une destination première autre que le musée. L'art contemporain remet partiellement en question cette définition. En fait, il y a plusieurs pièces contemporaines, et même modernes, qui se destinent précisément au musée, c'est-à-dire qui sont spécialement créées pour gagner les collections muséales sans délai ou encore, qui ne peuvent être expérimentées que dans le contexte muséal. Comme nous l'avons noté plus haut, la pièce de Tino Sehgal appartient à cette catégorie. *Kiss* est en effet expressément conçue pour appartenir aux collections muséales et une part importante de son contenu porte directement sur les enjeux de la muséalisation.

Ainsi, il est vrai que les notions de « *décontextualisation* », ou plus fortement d'« *arrachement* », ne peuvent plus dès lors désigner la première étape du processus de muséalisation. Ces pièces ne commandent pas une séparation d'un contexte d'origine qui serait autre que le musée lui-même. Nous avons d'ailleurs anticipé cette extension de la notion en favorisant, au départ, une définition large du processus de muséalisation. En effet, les notions de « *décontextualisation* » ou d'« *arrachement* » ont été éludées pour être remplacées par celle plus générale de « *sélection* », qui englobe tout le travail d'acquisition,

de la création par l'artiste d'une proposition, à l'évaluation et au choix de celle-ci par le musée, suivant des critères de qualité, de représentation et d'orientation des collections.

Si toutes les autres propositions du corpus de cette recherche ont pour caractéristique de ne pas se destiner a priori au musée, elles éprouvent tout de même les pratiques traditionnelles de la muséalisation, car elles sont des pièces éphémères, structurées autour de la performance d'un artiste ou d'interprètes. Les études de cas ont montré qu'elles redéfinissent ou modifient les différentes activités de la muséalisation que nous avons schématiquement présenté comme trois étapes plus ou moins successives.

Premièrement, l'opération de « *sélection* » ne se réduit pas au choix et à l'évaluation d'une pièce préexistante par le musée. À travers les études de cas, nous avons proposé que la conceptualisation et la désignation d'un objet témoin ou d'un objet substitut, sont tantôt réfléchies et réalisées par l'artiste, en amont de la muséalisation, tantôt opérées par le musée à travers le processus de muséalisation. Aussi, l'opération de sélection peut être redéfinie par un travail d'« *adaptation* » d'une pièce éphémère qui existe a priori, mais qui dans sa forme originale, ne répond pas aux exigences de la muséalisation traditionnelle. L'étude des *Époux Arnolfini* a démontré que ce travail d'adaptation peut être mené conjointement par l'artiste (qui demeure l'auteur de la proposition et qui en assume les choix artistiques et esthétiques) et par le musée (qui rappelle et impose un certain nombre d'exigences). Ainsi, plutôt que la sélection stricte d'une pièce ou d'un objet, l'adaptation d'une pièce éphémère peut s'opérer par l'affirmation de nouvelles propriétés constitutives déterminées notamment en fonction des demandes du musée en matière de muséalisation.

Par ailleurs, si nous savons que la sélection inclut généralement un travail de nettoyage ou de restauration des objets, nous avons vu à travers l'étude de *Tell Me* de Guy de Cointet, que la sélection peut également impliquer la « *production* » d'éléments additionnels, spécialement fabriqués pour répondre aux besoins de la muséalisation de la pièce. Plutôt que la sélection d'une pièce authentique mais fragmentaire, l'entrée dans les collections de *Tell Me* engage, et la sélection d'un ensemble d'objets authentiques, et la restauration de ces objets, et la production de « *substituts authentifiés* ». Elle s'accompagne en outre de la production d'une réplique de jeu qui vise, d'un côté, à garantir la conservation des pièces originales et, de l'autre, à permettre la réitération de la performance. Notons que la fabrication d'une réplique de jeu n'est pas une pratique obligatoire de la muséalisation des pièces qui s'articule autour d'un projet de réitération. Le cas des *Époux Arnolfini* de Claudie

Gagnon ou encore celui simplement cité d'*Âne bleu* de Stephen Wilks ont confirmé que les pièces originales peuvent être réellement manipulées par l'artiste, les interprètes ou les participants dans le cadre des activités de réitération.

Deuxièmement, comme nous l'avons posé au début de la recherche, la « *documentation* » devient une étape à la fois plus complexe et plus cruciale. En ce qui concerne la muséalisation des pièces éphémères de type performance qui s'articule autour d'un prolongement matériel, les études de cas ont montré qu'il est important de documenter les intentions de l'artiste et le contexte de production des pièces et des performances, en somme de collecter des informations qui permettent d'éclairer le statut des objets muséalisés. À travers les récits des cas, nous avons vu que les rapports entre la performance, comme événement créatif, et les pièces, qui en tiennent lieu ou qui en sont associées d'une manière ou d'une autre, sont multiples. En d'autres mots, toutes les pièces ne sont pas à un même degré, des travaux artistiques, la finalité du projet créatif de l'artiste ou ses moyens. Éclairer le statut apparaît donc comme une étape incontournable pour assurer une juste compréhension des propositions artistiques et garantir éventuellement leur présentation correcte.

Comment documenter ce statut ambigu, hybride ou variable? Nous avons observé deux options principales. D'une part, une documentation de nature historique et critique est rassemblée dans le dossier d'œuvre, révisée et enrichie. Nous présumons qu'elle a notamment pour but d'éclairer le statut des pièces, sans toutefois imposer une interprétation. D'autre part, le travail de catalogage et d'indexation détermine le statut des pièces en les inscrivant dans des catégories ou en leur attribuant des mots clés. Ce travail entérine une interprétation, mais laisse une moindre latitude à la révision du statut. De très rares pièces parmi lesquelles on retrouve *Les Époux Arnolfini*, *Intime et personnel* ou encore *Kiss* sont identifiées explicitement comme des « *performances* » dans les catalogues respectifs du MNBAQ, du FRAC Lorraine et du FNAC. Pour *Les Époux Arnolfini*, le département de la documentation du MNBAQ a spécialement créé cette entrée de « *performance* » pour désigner une « *catégorie* » et un « *nom de l'objet* » qui traduisent le plus justement possible le tableau vivant (entretien conservatrice cg).

En ce qui concerne la muséalisation des performances qui s'accomplissent par l'obtention d'un droit de réitération, l'élaboration d'un script constitue une activité incontournable de la documentation. Dans ces cas, les pratiques de muséalisation se

concentrent non plus sur l'identification, la description et le traitement d'un objet qui a des propriétés physiques et matérielles, mais sur la détermination et l'enregistrement d'instructions, c'est-à-dire sur la mise en forme d'une documentation opératoire visant à guider la réitération de la performance. À travers les études de cas, nous avons montré que cette pratique de documentation n'est pas standardisée.

Troisièmement, l'opération de « *présentation* », traditionnellement articulée autour de l'exposition d'objets et de la diffusion de contenus (publication d'ouvrages, création de dossiers pédagogiques, mise en ligne d'informations, etc.), accueille, avec l'entrée des performances dans les collections muséales, de nouvelles formes de présentation. D'une part, nous remarquons qu'éclairer la nature des pièces exposées ou énoncer l'hybridité de leur statut constituent des visées importantes de l'exposition documentaire. D'autre part, l'entrée dans les collections de pièces éphémères qui nécessitent d'être rejouées se traduit par des formes inédites de présentation plus proches de l'évènement et du spectacle que de l'accrochage. Si les pièces, qui n'ont pas de matérialité permanente et qui demandent à être réactivées à chaque monstration, engagent de nouvelles opérations de présentation, les performances de ce corpus impliquent, en plus, la participation active et obligatoire d'interprètes. Ainsi, ce sont donc des activités additionnelles de casting et de répétition, des questions d'horaires de présentation et de cachets, qui doivent être prises en compte et discutées.

Enfin, la muséalisation des pièces éphémères de type performance revoit l'« *objet de musée* » comme élément pivot autour duquel se structurent les activités de la muséalisation. L'objet de musée est traditionnellement associé à un statut de témoin ou de sémiophore et, préalablement, à une chose tangible foncièrement matérielle. À travers les récits, nous avons vu que la face documentaire des performances tend à remplacer, dans les collections muséales et au sein du processus de muséalisation, la place traditionnellement réservée à cet objet de musée. La muséalisation de plusieurs propositions du corpus s'articule encore autour de pièces matérielles, mais celles-ci demeurent, dans une certaine mesure, des objets seconds, des enregistrements, des reliques, des études préparatoires, des accessoires, en somme, des représentants d'une création artistique qui a eu lieu dans un autre contexte spatiotemporel. Pour d'autres propositions, la muséalisation s'accomplit essentiellement autour d'une documentation qui peut prendre éventuellement la forme d'une archive ou qui demeure essentiellement des données ou des informations enregistrées sur un support ou dans une base de données.

Quant aux caractères inaliénable et imprescriptible de la collection muséale, ils sont fortement éprouvés ou, du moins, interrogés par la muséalisation de certaines pièces éphémères de type performance. Qu'en est-il, par exemple, de la performance d'Esther Ferrer? Et de celle de Tino Sehgal? Ne seront-elles plus jamais présentées une fois les interprètes décédés? L'exposition documentaire sera-t-elle, du moins pour *Intime et personnel*, la seule stratégie pertinente de présentation? Bien que la performance puisse être rejouée par d'autres sans trahir l'intention de sa créatrice, quel intérêt aurons-nous de la revoir réitérée par ces autres interprètes? Toutes ces questions demeurent en suspens. Toutefois, si ces pièces éprouvent fortement les pratiques de la muséalisation, certains diront qu'elles ne violent pas le caractère inaliénable et imprescriptible de la collection publique. Car, ne plus présenter une pièce, par l'exposition ou la réitération, signifie-t-il que celle-ci est exclue de la collection publique? Peut-elle exister sous une autre forme, c'est-à-dire sous une forme essentiellement documentaire? Peut-elle être présentée à travers d'autres canaux que l'exposition et la réitération, comme les bases de données des collections et les publications? C'est l'argument que propose la directrice du FRAC Lorraine qui défend, rappelons-le, que les archives et la documentation qui participent de la muséalisation d'*Intime et personnel* garantissent une forme de présence à long terme de la performance dans la collection.

Apports et limites de l'approche méthodologique de la recherche

L'approche méthodologique est une partie importante de cette recherche. À travers une première enquête de terrain qui a permis de focaliser la problématique, d'identifier des cas complexes et riches, de même que des objets concrets disponibles à la collecte, nous avons progressivement élaboré à la fois l'objet de la recherche et une méthode nous permettant d'interroger et d'éclairer cet objet. Au terme de l'analyse, nous portons notre attention sur les apports et les limites de trois aspects de cette approche, soit a) la collecte de données, b) le corpus et enfin c) le modèle d'analyse.

a) Apports et limites attribuables à la collecte des données

Les modes de sélection des objets concrets de la recherche, c'est-à-dire les objets collectés, comme les fiches descriptives et les dossiers d'œuvres, les entretiens réalisés auprès des professionnels du musée ou d'autres personnes jouant un rôle important dans le

processus de muséalisation, de même que les données issues des expositions visitées ou documentées, représentent une première limite de la recherche.

La moitié des fiches descriptives que nous avons considérées sont des fiches complètes (*Danse dans la neige* au MACM, au MBAM et au MNBAQ, *Intime et personnel* au FRAC Lorraine, *Les Époux Arnolfini* au MNBAQ et *Kiss* au FNAC), mais les autres constituent des fiches abrégées ou datées extraites des dossiers d'œuvre ou des bases de données en ligne (*Autoportrait(s)*, *Les Cessions* et *Tell Me* au MNAM, ainsi que *Kiss* à l'AGO). Ces dernières ne rendent pas accessibles toutes les informations rassemblées et produites sur les pièces de musée qu'elles identifient et décrivent.

Par ailleurs, à l'exception des dossiers d'œuvres du FRAC Lorraine et du MBAM, les dossiers que nous avons observés sont amputés d'un certain nombre de documents comme les documents confidentiels qui portent sur les modalités d'acquisition. Comme nous l'avons déjà remarqué, nous croyons qu'il aurait été instructif de consulter le contrat d'acquisition de *Tell Me*, par exemple, pour connaître les clauses portant sur la cession des droits incorporels. Quant au dossier de *Kiss* au FNAC, nous n'avons pas pu le consulter.

Comme nous l'avons également énoncé, le choix des professionnels ou des personnes clés rencontrées pour un entretien s'est fait suivant la pertinence de leur implication dans le processus de muséalisation des pièces, mais également selon la disponibilité de chacun. En vérité, nous avons cherché à rencontrer le maximum de personnes impliquées, de près ou de loin, dans le processus de muséalisation. Alors que certains intervenants se sont montrés ouverts et généreux de leur temps et de leurs confidences, plusieurs ont refusé de nous accorder un entretien.

Quant à la collecte des données entourant la présentation publique des pièces du corpus, elle s'est révélée à la fois partielle et irrégulière. Pour certaines manifestations, nous avons réussi à rassembler une documentation photographique des muséographies, de même que des discours produits par l'institution autour de l'exposition comme les catalogues, les communiqués, les dépliants d'aide à la visite. Nous avons également pu réaliser des entretiens avec les commissaires d'exposition. Pour d'autres, la collecte a été moins fructueuse. De plus, nous aurions aimé mener une analyse détaillée des présentations publiques de chacune des pièces, à partir d'une expérience tangible de leurs expositions

comme avons pu le faire pour *Autoportrait(s)* de Gina Pane, pour *Chèque* et *Chéquier* d'Yves Klein et pour *Kiss* de Tino Sehgal.

En somme, si la variété des sources, qui apporte des points de vue multiples sur les cas, est favorable à la construction des récits et à la compréhension du phénomène étudié, la collecte des données, à la fois partielle et inconstante d'un cas à l'autre, tant du point de vue des types de sources que de leur qualité, apparaît comme une première limite de l'approche méthodologique.

b) Apports et limites attribuables à la constitution du corpus

Un corpus de sept performances et de leurs pièces associées a été sélectionné suivant un travail de terrain et une présélection de vingt-quatre pièces partiellement documentées. Afin d'interroger le plus largement possible les enjeux de la muséalisation des pièces éphémères, nous avons cherché à obtenir un corpus cohérent et diversifié, la diversité du corpus s'exprimant aussi bien en amont qu'en aval du processus de muséalisation. En somme, ont été identifiées, d'un côté, des performances définies selon quatre principaux critères que nous avons voulu les mieux représentés, soit l'année de création (du milieu du siècle dernier à aujourd'hui), le degré de préparation (une performance improvisée ou structurée par des paramètres prédéterminés souples ou stricts), le nombre d'occurrences permises (une seule, quelques-unes, un nombre infini) et l'identité du ou des performeurs (l'artiste ou des interprètes). Ont été identifiées, de l'autre, des pièces de musée répondant à diverses stratégies de muséalisation que nous avons plus haut énoncées.

Outre la pluralité des formes et des modes d'existence de la performance comme pratique, cette diversité nous a permis de mettre en évidence la variété des documents qui composent la face documentaire et des rapports qu'ils entretiennent avec les performances. Toutefois, nous ne dégageons pas de rapports significatifs entre les formes et les modes d'existence des performances et les stratégies de muséalisation et d'exposition qu'elles explorent. Nous formulons seulement deux observations. Premièrement, la muséalisation articulée autour d'un projet de réitération n'engage pas uniquement des pièces performées par des interprètes différents de l'artiste, comme le propose le théâtre pour durer par-delà les époques. Deuxièmement, si les performances allographiques seules recourent à des stratégies de muséalisation qui s'articulent autour d'un projet de réitération, l'inverse n'est

pas vrai. Pensons à *Intime et personnel*, présente dans la collection du MACBA par le seul truchement des planches contact reconnues comme pièce de musée.

Par ailleurs, nous reconnaissons deux limites principales attribuables au corpus. À notre connaissance, il n'existe aucune étude sérieuse qui propose une définition ou une typologie des travaux artistiques que nous avons appelés « *pièces éphémères de type performance* » ou plus largement des propositions qui présentent une « *résistance à la muséalisation* ». Ainsi, la conceptualisation d'une catégorie de pièces pertinentes pour cette recherche a été réalisée progressivement dans le cadre d'une première enquête de terrain, parallèlement à l'élaboration de la problématique de la recherche. La détermination des critères de définition du corpus et la constitution de ce dernier se sont donc accomplies progressivement. C'est en effet au rythme des rencontres, des lectures et des visites d'exposition, à la lumière d'une problématique en cours de focalisation que nous avons finalement sélectionné les performances et les objets associés. Il apparaît donc possible qu'un autre corpus puisse révéler d'autres observations.

Enfin, une deuxième limite du corpus est générée par le fait que des pièces ont tout récemment gagné les collections muséales et qu'elles n'ont pas fait encore l'objet d'une présentation publique. Ce sont les cas de *Tell Me* de Guy de Cointet et des *Époux Arnolfini* de Claudie Gagnon. Cette situation confirme que la muséalisation est un processus qui s'inscrit dans la durée et que toutes les questions portant sur la définition des pièces et des modalités de réitération ne sont pas nécessairement résolues avec l'entrée des pièces dans les collections. Toutefois, il est vrai que cette situation a laissé, dans notre analyse, plusieurs questions en suspens.

c) Apports et limites du modèle théorique

Dès les premières interrogations sur la question de la muséalisation des pièces éphémères de type performance, et précédemment des pièces qui présentent une résistance à la muséalisation, nous avons reconnu la pertinence de recourir à la notion de document pour éclairer les enjeux de la muséalisation. La définition empruntée aux SIC, et en particulier aux travaux de Jean Meyriat, s'est à notre avis révélée éclairante pour conceptualiser progressivement la notion de face documentaire. Nous retenons particulièrement la justesse de deux critères de définition, soit l'autorité de l'utilisateur dans le processus d'institution du document et le caractère multiple du document.

Par ailleurs, nous avons eu l'intuition de recourir, en complément, à la définition du document que propose Roger T. Pédaque qui, réunissant une variété de points de vue issus de disciplines multiples, propose une conception tripartite du document. En considérant de manière équivalente dans l'analyse, comme le commande Roger T. Pédaque, les dimensions de contenu, mais aussi celles de support et de référence partagée, nous avons tenu compte de tous les types de documents qui semblent avoir une action dans le processus de muséalisation, aussi bien les enregistrements de performance et les vestiges que les archives et les documents au sens fort du terme.

Si le modèle théorique fondé sur la notion de document s'est révélé profitable dans la conceptualisation de la face documentaire et de l'analyse de la muséalisation des pièces éphémères de type performance, il définit une limite méthodologique importante. Comment en effet identifier les fonctions des documents si c'est l'utilisateur qui fait le document, et si cet utilisateur n'est pas le chercheur, mais bien l'artiste ou le professionnel du musée ou encore un représentant du public? Dans le cadre de la collecte des données, nous avons observé le contenu des dossiers d'œuvres, réalisé des entretiens, visité dans les meilleures dispositions possible quelques expositions. Les fonctions des documents ont été déterminées suivant un raisonnement construit par la mise en relation et la mise en perspective des différentes sources. Nous n'avons pas interrogé systématiquement les fonctions des documents au moment où ils sont utilisés ou en questionnant chaque fois les artistes ou les professionnels sur leur utilisation. Au terme de cette recherche, il faut demeurer prudent sur cet aspect des fonctions. Nous concluons que des documents préfigurent ou orientent fortement une ou plusieurs utilisations et que d'autres demeurent mous, ouverts ou flous. Que les documents ont généralement plusieurs fonctions, mais que certains disent peu sur des usages antérieurs et n'annoncent pas davantage des usages ultérieurs.

Enfin, une autre limite du modèle théorique n'implique pas la notion de document, mais bien celle de muséalisation qui constitue le cœur de la recherche. Si aujourd'hui, la partition en trois étapes successives de Zbyněk Stránský est toujours admise, il est également dit que la muséalisation, comme processus scientifique, recouvre un grand nombre d'activités muséales. François Mairesse propose une autre partition qui n'implique pas une progression temporelle marquée des activités. La muséalisation des objets ou des œuvres d'art, écrit-il, regroupent les activités plus largement comprises de « *préservation* », de « *recherche* » et de « *communication* ». Sous l'activité de « *préservation* », il regroupe celles de la sélection,

de l'acquisition, de la gestion et de la conservation. Sous les activités de « *recherche* » et de « *communication* », il rassemble respectivement le catalogage et les diverses formes de diffusion comme l'exposition et la publication (Mairesse, dans Desvallées et Mairesse, 2011 : 253).

Au terme de cette recherche, nous reconnaissons que devant un objet aussi vaste que la muséalisation des pièces éphémères, nous avons défendu une conception schématique de la muséalisation, plus ou moins réduite à quelques étapes clés comme la sélection, le catalogage et la documentation et la présentation publique. Nous avons abordé par la bande la question de la conservation et nous avons peu tenu compte de la communication autre que l'exposition ou la réitération.

Élargissements et suites à donner à cette recherche

Il apparaît finalement opportun de proposer quelques avenues de recherche qui répondent, en partie, aux limites que nous avons énoncées ci-dessus. Il a lieu de se demander, dans un premier temps, si les observations que nous avons énoncées sur l'action de la face documentaire des pratiques artistiques dans le processus de muséalisation de ces dernières sont généralisables. Est-ce que notre modèle d'analyse de la documentation des pièces éphémères de type performance, élaboré autour des notions de document et de paratexte, peut être utile pour interroger la muséalisation d'autres types de pratiques artistiques, comme l'art conceptuel ou l'art contemporain de manière générale ou même l'art moderne et l'art classique? La face documentaire peut-elle être mobilisée pour interroger l'ensemble des documents qui accompagnent les travaux des plasticiens, pour présenter un aspect d'une démarche, pour mettre en perspective une source d'inspiration, en somme, pour présenter un travail? Nous croyons pouvoir répondre par l'affirmative. Nous avons souvenir d'une exposition tenue au Musée de l'Arles et de la Provence Antique, à l'automne 2006, qui présentait le travail du peintre français Jean Auguste Dominique Ingres. Les grandes œuvres plastiques comme *Œdipe et le Sphinx*, *Jupiter et Thétis* et *Le Bain turc* occupaient une place de choix dans l'exposition, mais elles étaient entourées d'un nombre impressionnant de documents de différentes natures : des dessins, des calques, des études préparatoires à la réalisation des œuvres, mais également des vases grecques et des moulages desquels s'était inspiré le peintre pour façonner sa connaissance de l'antique et créer ses œuvres. Nous voyons dans cet exemple, un terrain fertile pour élargir et poursuivre la discussion.

Nous croyons, dans un deuxième temps, qu'il puisse être instructif d'interroger de manière plus approfondie l'une ou l'autre des activités de muséalisation. Nous pensons notamment au catalogage des pièces contemporaines qui ne peuvent pas être seulement décrites en termes de matériaux, de médiums ou de disciplines. Pour mettre en évidence les enjeux et les transformations des besoins et des avancées du catalogage de l'art contemporain, nous pensons à des pratiques historiques comme l'art conceptuel, mais également aux travaux plus récents qui utilisent les nouvelles technologiques, Internet, etc. L'un des points de départ de cette réflexion pourrait être une analyse des bases de données des collections contemporaines, de leur évolution, de leur transformation au contact des toutes ces pièces nouvelles. Comment décrire ces pièces avec justesse pour être capable de les reconnaître ensuite?

Dans le cadre de cette recherche, nous avons peu fait la distinction entre le dossier papier et le dossier numérique. Nous avons consulté le dossier d'œuvre tel que les professionnels des structures le définissent, c'est-à-dire que nous avons principalement observé le dossier papier qui demeure un outil incontournable. Les discussions avec les professionnels nous amènent cependant à croire que des informations pertinentes, qui structurent les pratiques de la muséalisation, se trouvent aussi et, de plus en plus, dans le dossier numérique, dans les bases de saisie que les professionnels enrichissent et consultent, de même que dans des ressources accessibles en ligne. L'informatisation des collections est amorcée depuis plusieurs années et elle offre des possibilités incontestables comme la mise en réseau et le partage plus facile des d'informations. Mais a-t-on réfléchi à comment cette informatisation interroge les principes traditionnels de la documentation et en particulier du dossier d'œuvre qui demeure le lieu de convergence des informations essentielles à la muséalisaiton des œuvres? Nous croyons, dans un troisième temps, qu'il serait intéressant d'explorer la question de la numérisation de la documentation des pièces de musée à partir d'une réflexion sur la nature du document numérique. À ce propos, les travaux des chercheurs réunis sous le nom de Roger T. Pédauque, qui ont proposé déjà une définition élargie du document numérique, seraient un point de départ utile.

Ajoutons en terminant qu'il serait bien de reprendre dans quelques années l'analyse de la muséalisation des pièces du corpus là où elle est laissée, après le décès d'Esther Ferrer (que nous ne souhaitons pas) ou après celui des actrices qui ont créé *Tell Me* (que nous ne souhaitons pas davantage) ou encore, après les nombreuses « sorties » publiques de l'*Âne bleu* de Stephen Wilks, qui aura peut-être connu quelques déchirures et peut-être autant de

réparations. Que seront devenues ces pièces? Quel protocole de réitération ou quelles mesures de conservation auront développés entre temps les structures qui en ont la responsabilité? Quelle présence auront ces pièces dans les collections?

BIBLIOGRAPHIE (PAR ORDRE ALPHABÉTIQUE)

- AGO. 2006. *Swing spaces* [texte de présentation de l'exposition]. [en ligne] <http://www.ago.net/swing-space-tino-sehgal>.
- AGO. 2010. *Sculpture as Time: Major works. New Acquisitions* [texte de présentation de l'exposition]. [en ligne] <http://www.ago.net/sculpture-as-time>.
- Air de Paris. 2011. *Guy de Cointet* [curriculum vitæ]. [en ligne] http://www.airdeparis.com/cv/guy_decointet.pdf.
- Allaire, Serge. 1998. « Un photographe chez les automatistes. Entretien avec Maurice Perron », *Études françaises*, vol. 34, n^{os} 2-3, p. 141-155.
- Altshuler, Bruce. 2005. « Collecting the New: a Historical Introduction », p. 1-13. In *Collecting the New: Museums and Contemporary art*, sous la direction de Bruce Altshuler, Princeton, New Jersey, Princeton University Press.
- Aquin, Stéphane, Gilles Lapointe, Françoise Sullivan et Michèle Febvre. 2003. *Françoise Sullivan*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal et Éditions Parachute, 100 p.
- Arbour, Rose-Marie. 1994. « Identification de l'avant-garde et identité de l'artiste; les femmes et le groupe automatiste au Québec (1941-1948) », *Revue d'art canadienne / Canadienne Art Review*, vol. XXI, n^{os} 1-2, p. 7-20.
- Archives Klein. [en ligne] <http://www.yveskleinarchives.org>.
- Ardenne, Paul. 2004. *Un art contextuel: création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, 354 p.
- Artitudes International. 1973. « Éditorial », *Artitudes International*, n^o 3, février-mars, p. 6-7.
- Association canadienne pour la conservation et la restauration des biens culturels et Association canadienne des restaurateurs professionnels (ACCR / ACRP). 2000. Code de déontologie et guide du praticien, Ottawa, ACCR et ACRP, 17 p. [en ligne] <http://capc-acrp.ca/fcode.pdf>.
- Association française des régisseurs d'œuvres d'art. [en ligne] <http://www.afroa.fr>.
- Association internationale des critiques d'art (AICA). 1997. *Quelles mémoires pour l'art contemporain? Actes du XXX^e Congrès de l'Association internationale des critiques d'art*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 273 p.
- Atkinson, Terry. 1999. « Concerning the Article "The Dematerialization of Art" », p. 52-61. In *Conceptual Art: a Critical Anthology*, sous la direction d'Alexander Alberro et Blake Stimson, Cambridge, Massachusetts, MIT Press.
- Auslander, Philip. 2007. « On the Performativity of Performance Documentation », p. 21-33. In *After the Act: the Re(Presentation) of Performance Art*, sous la direction de Barbara Clausen, Vienne, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig.
- Babin, Sylvette. 2000. « Entrevue avec Esther Ferrer », *Esse*, n^o 40, été, p. 52-58.
- Becker, Howard S. 2006. *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 379 p.
- Bélisle, Julie. 2007. « La prose des objets », *Etc*, n^o 80, décembre-janvier-février, p. 54-58.

- Bénichou, Anne (dir.). 2010a. *Ouvrir le document : enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, Dijon, Les Presses du réel, 447 p.
- Bénichou, Anne (dir.). 2010b. « Performance », *Ciel variable*, n° 86, septembre-décembre, p. 3-59.
- Berndes, Christiane, et Working Group Registration and Documentation. 2005. « New registration models suited to modern and contemporary art », p. 173-178. In *Modern Art : Who Cares? An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on the Conservation of Modern and Contemporary Art*, sous la direction de Ijsbrand Hummelen et Dionne Sillé, Londres, Archetype publications.
- Binkley, Timothy. 1992. « "Pièce" : contre l'esthétique », p. 33-66. In *Esthétique et poétique*, textes réunis et présentés par Gérard Genette, Paris, Éditions du Seuil.
- Bishop, Claire. 2005. « No Pictures Please : Claire Bishop on the Art of Tino Sehgal ». *Artforum International*, vol. 43, n° 9, mai, p. 215-217.
- Blistène, Bernard, et Yann Chateigné (dir.). 2007. *A theater without theater*, Barcelone, Museu d'art contemporani de Barcelona; Lisbonne, Musée Coleção Berardo, 355 p.
- Bouchard, Julie et Lise Nadeau. 2007. *Musée national des beaux-arts du Québec. Pratiques et règles de gestion des collections d'œuvres d'art au 31 mars 2006*, [Québec], Musée national des beaux-arts du Québec, 26 p. (non publié).
- Bourriaud, Nicolas. 2001. *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel, 123 p.
- Bousteau, Fabrice. 2010. « L'extraordinaire exposition de Tino Sehgal au Guggenheim », *Beaux-arts magazine*, n° 311, mai, p. 82-89.
- Braathen, Barbara. 1980. « An interview with Guy de Cointet », Brochure du Pittsburgh Center for Arts, vol. 2, n° 2, décembre, p. 9-11. (non publié).
- Brecht, George. 2002. *Chance-Imagery / L'imagerie du hasard*, Dijon, Les Presses du réel, 125 p.
- Breton, André, Paul Éluard et al. 1991. *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Paris, José Corti, 75 p.
- Briet, Suzanne. 1951. *Qu'est-ce que la documentation*, Paris, Éditions documentaires, industrielles et techniques, 48 p.
- Buskirk, Martha. 2000. « Planning for Impermanence », *Art in America*, vol. 88, n° 4, avril, p. 111-119, 167.
- Buskirk, Martha. 2003. *The Contingent Object of Contemporary Art*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 307 p.
- Cacaly, Serge, Yves-François Le Coadic, Paul-Dominique Pomart, et Éric Sutter (dir.). 2008. *Dictionnaire de l'information*, Paris, Armand Colin, 274 p.
- Caillet, Élisabeth, et Daniel Jacobi (dir.). 2004. « Les médiations de l'art contemporain », *Cultures et musées*, Arles, Actes Sud, n° 3, septembre, 191 p.
- Camnitzer, Luis, Jane Farver et Rachel Weiss. 1999. *Global conceptualism : points of origin, 1950s-1980s*, New York, Queens Museum of Art, 279 p.
- Cauquelin, Anne. 1992. *L'art contemporain*, Paris, Presses universitaires de France, 127 p.

- Centre Pompidou. 2005. *Gina Pane. Terre-artiste-ciel*, [dossier de presse], 42 p. [en ligne] [http://www.centrepompidou.fr/Pompidou/Communication.nsf/docs/IDA0F2C2CC5A95237AC1256FA3004ED5ED/\\$File/1%20DP%20Gina%20Pane.pdf](http://www.centrepompidou.fr/Pompidou/Communication.nsf/docs/IDA0F2C2CC5A95237AC1256FA3004ED5ED/$File/1%20DP%20Gina%20Pane.pdf).
- Centre Pompidou. 2006a. *Yves Klein. Corps, couleur, immatériel*, [dossier de presse], 39 p. [en ligne] [http://www.centrepompidou.fr/Pompidou/Communication.nsf/docs/ID45D8C3617F0E481AC1257199004AD26E/\\$File/dpyvesklein.pdf](http://www.centrepompidou.fr/Pompidou/Communication.nsf/docs/ID45D8C3617F0E481AC1257199004AD26E/$File/dpyvesklein.pdf).
- Centre Pompidou. 2006b. *Yves Klein. Corps, couleur, immatériel* : 5 octobre 2006 – 5 février 2007, [dépliant, aide à la visite], n.p. (non publié).
- Centre Pompidou. 2006c. *Propo Action MG / PP 01 09 06*, [plan de montage de la vidéo « Actions du vide » dans *Yves Klein. Corps, couleur, immatériel*], 24 p. (non publié).
- Charlet, Nicolas. 2005. *Les écrits d'Yves Klein*, Paris, Transédition, 360 p.
- Charron, Marie-Ève. 2009. « L'art de la mise en scène », *Le Devoir*, 7 et 8 février, p. E6.
- Chavanne, Blandine. 2002. *Gina Pane*, Nancy, Éditions Musée des Beaux-Arts de Nancy; Paris, Réunion des musées nationaux, 64 p.
- CIDOC-ICOM. 1995. *International Guidelines for Museum Object Information : The CIDOC Information Categories*, 95 p. [en ligne] <http://cidoc.icom.museum/guidelines1995.pdf>.
- Clair, Jean. 1988. *Paradoxe sur le conservateur. Précédé de De la modernité conçue comme une religion*, Caen, L'Echoppe, 51 p.
- Clair, Jean. 2000. *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*, Paris, Gallimard, 335 p.
- Clair, Jean. 2007. *Malaise dans les musées*, Paris, Flammarion, 139 p.
- Clausen, Barbara (dir.). 2005. *After the Act. The (Re)Presentation of Performance Art*, Vienne, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, 131 p.
- Clavir, Miriam. 2002. *Preserving What is Valued : Museums, Conservation, and First Nations*, Vancouver, University of British Columbia Press, 295 p.
- Clouteau, Ivan. 2004. « Activation des œuvres d'art contemporain et prescriptions auctoriales », *Culture et Musées*, n° 3, septembre, p. 23-44.
- Clouteau, Ivan. 2008. *Le rôle du régisseur et de la régie dans les médiations de production d'œuvres d'art contemporain*, thèse, doctorat en sciences de l'information et de la communication, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse.
- Colin, Anna. 2006. « Tino Sehgal : Adeptes du progrès », *Art press*, août-septembre-octobre, hors série, p. 110-111.
- Collection du FRAC Lorraine. [en ligne] <http://collection.fracloiraine.org>.
- Cometti, Jean-Pierre, Jacques Morizot et Roger Pouivet (dir.). 2005. *Esthétique contemporaine : art, représentation et fiction*, Paris, Vrin, 480 p.
- Conolly, Jocelyne (dir.). 2005. « La réexposition de l'art contemporain. Les jeux de l'immanence de l'œuvre », *Espace*, n° 71, printemps, p. 5-23.
- Corzo, Miguel Angel (dir.). 1999. *Mortality Immortality : the legacy of 20th Century art*, Los Angeles, The Getty Conservation Institute, 192 p.
- Côté, Nathalie. 2000. « La cour des miracles », *Voir Québec*, 5 au 11 octobre, p. 16-17.

- Cotter, Holland. 2010. « In the Naked Museum : Talking, Thinking, Encountering », *The New York Times*, 1^{er} février, p. C1-C2.
- Couture, Francine. 2010. « Réexposition et pérennité de l'art contemporain », *Culture et Musées*, n° 16, p. 137-156.
- Couture, Francine, et Richard Gagnier. 2010. « Les valeurs de la documentation muséologique : entre l'intégrité et les usages de l'œuvre d'art », p. 323-348. In *Ouvrir le document : enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, sous la direction d'Anne Bénichou, Dijon, Les Presses du réel.
- Couzinet, Viviane. 2004. « Le document : leçon d'histoire, leçon de méthode », *Communication & langages*, n° 140, juin, p. 19-29.
- Crow, Thomas. 2000. *La peinture et son public à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Macula, 335 p.
- Cusimano, Rita. 2006. « Les albums de presse d'Yves Klein, la rumeur publique sur l'artiste », p. 241-243. In *Yves Klein. Corps, couleur, immatériel*, sous la direction de Camille Morineau, Paris, Centre Pompidou.
- Damisch, Hubert. 1989. « Le musée à l'heure de sa disponibilité technique », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, hors série, p. 24-31.
- Danto, Arthur. 1988. « Le monde de l'art », p. 183-198. In *Philosophie analytique et esthétique*, textes rassemblés et traduits par Danielle Lories, Paris, Méridiens Klincksieck.
- Danto, Arthur. 1989. *La transfiguration du banal : une philosophie de l'art*, Paris, Éditions du Seuil, 327 p.
- Davallon, Jean. 1999. *L'exposition à l'œuvre : stratégie de communication et médiation symbolique*, Paris et Montréal, L'Harmattan, 378 p.
- Davallon, Jean. 2004. « Objet concret, objet scientifique, objet de recherche », *Hermès*, n° 38, p. 30-37.
- Davallon, Jean. 2006. « Analyser l'exposition : quelques outils », *museums.ch*, n° 1, p. 116-125.
- David, Catherine. 1989. « L'art contemporain au risque du musée », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, hors série, p. 54-58.
- David, Gilbert. 2003. « Éléments d'analyse du paratexte théâtral : le cas du programme de théâtre », *L'Annuaire théâtral*, n° 34, automne, p. 96-109.
- Davis, Ben. 2010. « Photos for Tino », *Artnet*. [en ligne] <http://www.artnet.com/magazineus/reviews/davis/tino-sehgal1-7-10.asp>.
- Dazord, Cécile. 2006. « L'archive à l'œuvre », *Technè. La science au service de l'histoire de l'art et des civilisations*, n° 24, p. 16-24.
- De Blois, Nathalie. 2008. *Dindons et Limaces*, [programme de la représentation au Musée national des beaux-arts du Québec]. (non publié).
- De Brugerolle, Marie. 2002. « Guy de Cointet : chaînon manquant de l'histoire de l'art conceptuel californien », *Art press*, n° 282, septembre, p. 34-35.
- De Brugerolle, Marie. 2006. « Faire des choses avec des mots / Making words with things », *Semaines*, n° 1, septembre-octobre, Arles, Éditions Analogues, n.p.

- De Brugerolle, Marie. 2007. « Guy de Cointet : la mise en scène des objets », *20/27*, n° 1, janvier, p. 25-37.
- De Brugerolle, Marie. 2011. *Guy de Cointet*, Zurich, JRP Ringier, 160 p.
- De Brugerolle, Marie, Connie Butler, Jay Sanders et al. 2007. « Who is Guy de Cointet », *Artforum*, été, p. 408-425.
- De Cointet, Guy. [1978]. *Tell Me*, [tapuscrit], [24 p.]. (non publié).
- De Loisy, Jean (dir.). 1994. *Hors limite, l'art et la vie*, Paris, Centre Georges Pompidou, 393 p.
- De Menil, Dominique, Dominique Bozo, Jean-Yves Mock, Pierre Restany, Thomas McEvilley, Nan Rosenthal, et Carol C. Mancusi-Ungaro. 1982. *Yves Klein 1928-1962 : a retrospective*, Houston, Institute for the Arts, Rice University; New York, The Arts Publisher, 350 p.
- De Saint-Pulgent, Maryvonne. 1997. « Patrimoine et création », p. 91 à 98. In *Patrimoine et arts contemporains. Séminaire Histoire des arts, semaine culturelle de l'Académie de Bordeaux*, 23-27 octobre 1995, Bordeaux, Mollat.
- Deák, Frantisek. 1979. « Tell Me : a play by Guy de Cointet », *The Drama Review*, vol. 23, n° 3, septembre, p. 11-20.
- Delgado, Jérôme. 2008. « Cabaret muséal. Une exposition événement sur les arts faits à Québec est présentée dans la capitale », *Le Devoir*, 12 décembre, p. B1.
- Déotte, Jean-Louis. 1993. *Le musée, l'origine de l'esthétique*, Paris, L'Harmattan, 443 p.
- Depocas, Alain, Jon Ippolito et Caitlin Jones (dir.). 2003. *L'Approche des médias variables : la permanence par le changement*, New York, Guggenheim Museum; Montréal, Fondation Daniel Langlois pour l'art, la science et la technologie, 137 p.
- Derieux, Florence. 2007. « Guy de Cointet, CRAC, Sète, 18 novembre 2006 – 4 février 2007 », *Frog*, n° 5, printemps-été, p. 77-79.
- Déry, Louise (dir.). 2010. *Les Saisons Sullivan*, Montréal, Galerie de l'UQAM, 173 p.
- Des Châtelets, Michèle. 1984. « Françoise Sullivan : danse photographiée dans la neige », *La nouvelle barre du jour*, n°s 136-137, mars, p. 93-101.
- Descargues, Pierre. 2003. *Yves Klein*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 173 p.
- Desvallées, André (dir.). 1992. *Vagues : une anthologie de la nouvelle muséologie*, Éditions W- M.N.E.S., vol. 1, 529 p.
- Desvallées, André. 1998. « Cent quarante termes muséologiques ou petit glossaire de l'exposition », p. 205-251. In *Manuel de muséographie. Petit guide à l'usage des responsables de musée*, sous la direction de Marie-Odile de Bary et Jean-Michel Tobelem, Paris, Séguier; Biarritz, Option Culture.
- Desvallées, André, et François Mairesse (dir.). 2011. *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin, 776 p.
- Dickie, George. 1992. « Définir l'art », p. 9-32. In *Esthétique et poétique*, textes réunis et présentés par Gérard Genette, Paris, Éditions du Seuil.

- Didi-Huberman, Georges. 1994. « D'un ressentiment en mal d'esthétique », p. 67-88. In *L'art contemporain en question : cycle de conférences organisé à la galerie nationale du Jeu de Paume, automne 1992 – hiver 1993*, Paris, Éditions du Jeu de Paume.
- Domecq, Jean-Philippe. 1994. *Artistes sans art?*, Paris, Esprit, 250 p.
- Duchamp, Marcel. 1975. *Duchamp du signe : écrits*, textes réunis et présentés par Michel Sanouillet, Paris, Flammarion, 314 p.
- Dykstra, Steven W. 1996. « The Artist's Intention and the Intentional Fallacy in Fine Arts Conservation, *Journal of Institute for Conservation*, vol. 35, n° 3, automne-hiver, p. 197-218.
- École nationale du patrimoine. 1994. *Conservation et restauration des œuvres d'art*, Paris, La documentation française, 308 p.
- Effie, Stephano, et Gina Pane. 1973. « Performance of concern », *Art and Artists*, Londres, avril, vol. 8, n° 1, avril, p. 20-27.
- Escarpit, Robert. 1991. *L'information et la communication : théorie générale*, Paris, Hachette, 222 p.
- [Esprit]. 1991. « L'art aujourd'hui. Quels critères d'appréciation esthétique aujourd'hui? », *Esprit*, n° 173, juillet-août, p. 72-133.
- [Esprit]. 1992. « La crise de l'art contemporain. Quels critères d'appréciation esthétique aujourd'hui? (II) », *Esprit*, n° 179, février, p. 5 à 63.
- [Esprit]. 1992. « L'art contemporain contre l'art moderne. Quels critères d'appréciation esthétique aujourd'hui? (III) », *Esprit*, n° 185, octobre, p. 5 à 54.
- Fargier-Demergès, Stéphanie. 2009. *Spécificités et enjeux du dossier d'œuvre face à ses perspectives d'évolution du papier vers l'électronique au sein d'une documentation muséale d'art contemporain : Le cas du Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle*, mémoire, Conservatoire national des arts et métiers - Institut national des techniques de la documentation, 150 p.
- Fayet-Scribe, Sylvie. 2000. *Histoire de la documentation en France : culture, science et technologie de l'information : 1895-1937*, Paris, Éditions du CNRS, 313 p.
- Febvre, Michèle. 2003. « Danse insoumise », p. 65-75. In Stéphane, Aquin, Gilles Lapointe, Françoise Sullivan et Michèle Febvre, *Françoise Sullivan*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal et Éditions Parachute.
- Ferrer, Esther. 1999. « Similitudes et différences », *Inter Art Actuel*, n° 74, p. 26-28.
- Ferrer, Esther. 2001. « Zaj, théorie et pratique », dans *Art action, 1958-1998*, sous la direction de Richard Martel, Éditions Intervention, p. 114-123.
- Ferrer, Esther. 2010. *Encore une performance?! Performance, conférence et projection présentées au Centre Pompidou, le 7 octobre, 1 heure 33 minutes*. [en ligne] http://www.dailymotion.com/video/xf682k_ferrer-esther-encore-une-performanc_creation.
- Feuillie, Nicolas (dir.). 2002. *Fluxus dixit. Une anthologie vol. 1* (textes réunis et présentés par), Dijon, Les Presses du réel, 283 p.
- Fisher, Jennifer, et Jim Drobnick. 2002. *CounterPoses : re-concevoir le tableau vivant*, Montréal, Oboro, 79 p.

- Fisher, Philip. 1991. *Making and Effacing Art : Modern American art in a Culture of Museums*, New York, Oxford University Press, 267 p.
- Fleck, Robert. 2000. « Cette femme singulière », p. 39-43. In *Gina Pane*, Le Mans, École supérieure des beaux-arts Le Mans.
- FNAC. 2004. Contrat d'acquisition de *Kiss* de Tino Seghal. (non publié).
- Fondation Daniel Langlois pour l'art, la science et la technologie. [en ligne] <http://www.fondation-langlois.org>.
- Fondation Nicola Trussardi. 2008. Présentation de l'exposition *Tino Seghal by Tino Seghal*, à la Villa Reale, Galleria d'Arte Moderna Via Palestro, à Milan. [en ligne] http://www.fondazionenicolatrussardi.com/exhibitions/tino_seghal.html.
- Foucart, Bruno. 1994. « Le musée du XIX^e siècle : temple, palais, basilique », p. 122-135. In *La jeunesse des musées. Les musées de France au XIX^e siècle*, sous la direction de Chantal Georgel, Paris, Réunion des musées nationaux.
- FRAC Lorraine. [2008]. *Projet artistique et culturel – 2009 – 2011*, Metz, Frac Lorraine, 40 p. (non publié).
- FRAC Lorraine. [2009]. *Bilan*, Metz, Frac Lorraine, [56] p. (non publié).
- FRAC Lorraine. 2010. *The mind is a muscle. L'esprit est un muscle*, [dossier de presse]. [en ligne] http://www.fracloiraine.org/media/pdf/PRESSE_echirolles.pdf.
- Frasco, Lizzie. 2009. *The Contingency of Conservation : Changing Methodology and Theoretical Issues in Conserving Ephemeral Contemporary Artworks with Special Reference to Installation Art*, Visual Studies Thesis, University of Pennsylvania, 99 p.
- Fraser, Marie. 2001. *Le Ludique*, Québec, Musée du Québec, p. 25.
- Froment, Jean-Louis (dir.). 1973. *Regarder ailleurs. Jean Otth, Gina Pane, Gérard Titus-Carmel, Claude Viallat*, Bordeaux, n.p.
- Gagnier, Richard. 2004. « L'œuvre à refaire : existence de l'œuvre en tant qu'exposée et attitude de l'artiste face à sa reconstruction », *Espace*, n° 69, automne, p. 10-17.
- Gagnon, Yves-Chantal. 2005. *L'étude de cas comme méthode de recherche : guide de réalisation*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 128 p.
- Gaudibert, Pierre. 1989. « Modernité, art moderne, musée d'art moderne », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, hors série, p. 10-12.
- Gauthier, Michel. 2005. « Tino Seghal pour que se poursuive la discussion », *Art press*, n° 313, juin, p. 44-45.
- Gauthier, Michel. 2007. « Tino Seghal : la loi du live », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 101, automne, p. 17-41.
- Genette, Gérard. 1987. *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 426 p.
- Genette, Gérard (dir.). 1992. *Esthétique et poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 245 p.
- Genette, Gérard. 1994. *L'œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Paris, Éditions du Seuil, 299 p.
- Georgel, Chantal. 1994. « Le travail du conservateur : "inventorier, conserver, exhiber" », p. 293-296. In *La jeunesse des musées. Les musées de France au XIX^e siècle*, sous la direction de Chantal Georgel, Paris, Réunion des musées nationaux.

- Gharsallah, Soumaya. 2008. *Le rôle de l'espace dans le musée et dans l'exposition : analyse du processus communicationnel et signifiant*, thèse, doctorat international en muséologie, médiation, patrimoine, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse et Université du Québec à Montréal.
- Goldberg, RoseLee. 1984. « What Happened to Performance? », *Flash Art*, n° 116, mars, p. 28-29.
- Goldberg, RoseLee. 2001. *La performance du futurisme à nos jours*, Paris, Thames & Hudson, 232 p.
- Gombrich, H. Ernst et James Putnam. 1999. « Images of the Soul. Ernst H Gombrich interviewed by James Putnam », *La Repubblica of the Arts*, [13 mars]. [en ligne] <http://gombricharchive.files.wordpress.com/2011/04/showcom7.pdf>.
- Goodman, Nelson. 1990. *Langages de l'art : une approche de la théorie des symboles*, Paris, Hachette, 312 p.
- Gosselin, Claude, Martine Bousquet-Mongeau et David Moore. 1981. *Françoise Sullivan : rétrospective exposition organisée par le Musée d'art contemporain*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 101 p.
- Goumarre, Laurent et Christophe Kihm (dir.). 2007. « Performances contemporaines », *Art press* 2, novembre-décembre-janvier, n° 7, 114 p.
- Greenberg, Clement. 1993. « Modernism Painting », p. 85-93. In Clement Greenberg et John O'Brian, *Modernism with a Vengeance : 1957-1969*, Clement Greenberg : the Collected Essays and Criticism, vol. 4, Chicago, University of Chicago Press.
- Griffin, Tim. 2005. « Tino Sehgal : an Interview », *Artforum International*, vol. 43, n° 9, mai, p. 218-219.
- Haskell, Francis. 1988. « Le peintre et le musée », *Le débat*, n° 49, mars-avril, p. 47-56.
- Heinich, Nathalie, et Michel Pollak. 1989. « Du conservateur de musée à l'auteur d'exposition : l'invention d'une position singulière », *Sociologie du travail*, n° 1, p. 29-49.
- Heinich, Nathalie. 1998. *Le triple jeu de l'art contemporain : sociologie des arts plastiques*, Paris, Éditions de Minuit, 380 p.
- Heinich, Nathalie, et Jean-Marie Schaeffer. 2004. *Art, création, fiction : entre philosophie et sociologie*, Nîmes, J. Chambon, 217 p.
- Heiser, Jörg. 2004. *This is Jörg Heiser on Tino Sehgal*, n° 82, avril, p. 62-63.
- Hermens, Erma, Carol Mancusi-Ungaro, Daniela Petovic, Shelley Sturman et al. 2005. « Working with artists in order to preserve original intent », p. 391-399. In *Modern Art : Who Cares? An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on the Conservation of Modern and Contemporary Art*, sous la direction de Ijsbrand Hummelen et Dionne Sillé, Londres, Archetype publications.
- Heuman, Jackie (dir.). 1995. *From Marble to Chocolate : the conservation of Modern Sculpture*, Londres, Archetype Publications, 172 p.
- Hoffman, Jens. 2003. « This Is Tino Sehgal », *Parkett*, n° 68, p. 192-194.
- Holm, Stuart A. 1991. *Facts & Artefacts : How to Document a Museum Collection*, Cambridge, Massachusetts, Museum Documentation Association, 36 p.

- Hountou, Julia. 1997. *La conception de l'art corporel de Gina Pane et sa mise en œuvre à travers l'action autoportrait (11 janvier 1973)*, mémoire, master en histoire de l'art, sous la direction de M. de Haas, Université Paris I.
- Hountou, Julia. 2000. « Le corps au mur. La méthode photographique de Gina Pane », *Études Photographiques*, novembre, n° 8, p. 124-137.
- Hountou, Julia. 2004. « Une écriture greffée sur la vie. Entre Gina Pane et la galerie Stadler, une relation de complicité. Présentation des écrits de Gina Pane », *Art présence*, n° 49, janvier-février-mars, p. 2-15.
- Hountou, Julia. 2006. « Gina Pane et Françoise Masson : l'accord de deux sensibilités ou la connivence des regards (propos de Françoise Masson recueillis par Julia Hountou) », *Art présence*, n° 58, avril-mai-juin, p. 20-29.
- Hummelen Ijsbrand et Dionne Sillé (dir.). 2005. *Modern Art : Who Cares? An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on the Conservation of Modern and Contemporary Art*, Londres, Archetype publications, 447 p.
- Hummelen, Ijsbrand. 2005. « Conservation strategies for modern and contemporary art : recent developments in the Netherlands », *Cr*, n° 3, p. 22-26. [en ligne] http://www.inside-installations.org/OCMT/mydocs/HUMMELEN%20Conservation%20Strategies%20for%20Modern%20and%20Contemporary%20Art_1.pdf.
- Hummelen, Ijsbrand, et Tatja Scholte. 2006 « Capturing the Ephemeral and Unfinished : Archiving and documentation as conservation strategies of transient (as transfinite) contemporary art », *Technè. La science au service de l'histoire de l'art et des civilisations*, n° 24, p. 5-11.
- Huys, Frederika, et Anne de Buck. 2007. « Artist Participation », *www.inside-installations.org*, sous la direction l'Institut Collectie Nederland (ICN), p. 45-47. [en ligne] http://www.incca.org/files/pdf/projects_archive/2007_Inside_Installations_booklet.pdf.
- ICOM. 2006. *Code de déontologie pour les musées*, 16 p. [en ligne] http://archives.icom.museum/code2006_fr.pdf.
- ICOM. 2007. *Évolution de la définition du musée selon les statuts de l'ICOM (2007-1946)*. [en ligne] http://archives.icom.museum/hist_def_fr.html.
- Info-Muse de la Société des musées québécois. [en ligne] http://infomuse.smq.qc.ca/Infomuse/f_MasterLayout.cgi.
- Irvin, Sherri. 2005. « The Artist's Sanction in Contemporary art », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 63, n° 4, automne, p. 315-326.
- Joconde : portail des collections des musées de France. [en ligne] <http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/pres.htm>.
- Josse, Béatrice, et Hélène Guenin (dir.). 2008. *2 ou 3 choses que j'ignore d'elles. Pour un manifeste post(?)-féministe*, Metz, FRAC Lorraine, 60 p.
- Judd, Donald. 1991. *Écrits 1963-1990*, Paris, Daniel Lelong, 355 p.
- Kelley, Mike, Paul McCarthy et Marie de Brugerolle. 2002. « Fragments et Bribes », *Troubles*, n° 2, automne-hiver, p. 110-117.
- Kihm, Christophe. 2007. « La performance à l'ère de son re-enactment », *Art press* 2, n° 7, novembre-décembre-janvier, p. 21-29.

- Kihm, Christophe. 2010. « Une pragmatique de la performance », *Art press* 2, n° 18, août-septembre-octobre, p. 10-19.
- Kihm, Christophe (dir.). 2010. « Performances contemporaines 2 », *Art press* 2, août-septembre-octobre, n° 18, 112 p.
- Klein, Robert. 1970. « L'éclipse de l'œuvre d'art », p. 403-410. In *La forme et l'intelligible : écrits sur la Renaissance et l'art moderne*, articles et essais réunis et présentés par André Chastel, Paris, Gallimard.
- Klein, Yves. 2003. *Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 445 p.
- Kuhns, Richard. 1960. « Criticism and the Problem of Intention », *The Journal of Philosophy*, vol. 57, n° 1, 7 janvier, p. 5-23.
- Labbé, Thérèse. 1994. *La collection d'étude*, [Québec], Musée du Québec, 8 p. (non publié).
- Labbé, Thérèse. 2000. *Répertoire des « sujets/mots/clés » (recherche thématique) pour manuel de documentation*, [Québec], Musée national des beaux-arts du Québec, 30 p. (non publié).
- Laurenson, Pip. 2006. « Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations », *Tate Papers*, Tate's online Research Journal, n° 5, automne. [en ligne] <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/06autumn/laurenson.htm>.
- Laurenson, Pip. 2007. « The préservation of installations », *www.inside-installations.org*, sous la direction de l'Institut Collectie Nederland (ICN), p. 42-45. [en ligne] http://www.incca.org/files/pdf/projects_archive/2007_Inside_Installations_booklet.pdf.
- Leleu, Nathalie. 2010. « Le musée 2.0 : le dossier d'œuvre électronique », p. 373-389. In *Ouvrir le document : enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, sous la direction d'Anne Bénichou, Dijon, Les Presses du réel.
- Le Marec, Joëlle. 2002. « Les musées en devenir? Une interrogation paradoxale », p. 15-39. In *Patrimoines et identités*, sous la direction de Bernard Schiele, Québec, Musée de la civilisation.
- Levinson, Jerrold. 2005. « Le contextualisme esthétique », p. 447-460. In *Esthétique contemporaine : art, représentation, fiction*, textes réunis par Jean-Pierre Cometti, Jacques Morizot et Roger Pouivet, Paris, Vrin.
- Lippard, Lucy R., et John Chandler. 1968. « The Dematerialization of Art », *Art International*, vol. 12, n° 2, février, p. 31-36.
- Lippard, Lucy R. 1997. *Six Years : the Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972 : a Cross-reference Book of Information on some Esthetic Boundaries*, Berkeley, University of California Press, 272 p.
- Lippard, Lucy R., et John Chandler. 1998. « La dématérialisation de l'art », p. 502-510. In *Compilation : une expérience de l'exposition*, sous la direction de Xavier Douroux, Franck Gautherot et Éric Troncy, Dijon, Les Presses du réel.
- Lorente, Pedro J. 2009. *Les musées moderne et contemporain : une exploration conceptuelle et historique*, Paris, L'Harmattan, 376 p.
- Lories, Danielle (dir.). 1988. *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Mériidiens Klincksieck, 276 p.

- Lories, Danielle. 1994. « La philosophie devant l'œuvre contemporaine. Regard sur quelques "analyses" », p. 171-193. In *L'art contemporain en question : cycle de conférences organisé à la galerie nationale du Jeu de Paume, automne 1992 – hiver 1993*, Paris, Éditions du Jeu de Paume.
- MACBA. *Íntimo y personal. Documentació de l'acció realitzada el 1977 al Studio Lerin de Paris*. [en ligne] http://www.macba.cat/controller.php?p_action=show_page&pagina_id=29&inst_id=18660.
- MACBA. 2005. *Íntimo y personal. Esther Ferrer. Performance realitzada al MACBA el 29 d'octubre de 1998*, [vidéo], 12 minutes. [en ligne] <http://www.macba.cat/media/ferrer>.
- MACM. 1971. *Borduas et les Automatistes : 1942-1955*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 154 p.
- MACM. 1987. *Des œuvres de Françoise Sullivan au Café du Musée d'art contemporain de Montréal*, communiqué, [en ligne] <http://media.macm.org/pdf/communiques/C007800F.pdf>.
- Malraux, André. 1965. *Le musée imaginaire*, Paris, Gallimard, 285 p.
- Mangion, Éric, et Blanche Tannery (dir.). 2000. *Collection 1989/1999 FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur*, Arles, Actes Sud; Marseille, Fonds régional d'art contemporain Provence-Alpes-Côte d'Azur, 454 p.
- Mangion, Éric (dir.). 2005. *Prêts à prêter : acquisitions et rapport d'activités 2000-2004. FRAC Provence-Alpes-d'Azur*, Paris, Isthme Éditions, Marseille, Fonds régional d'art contemporain Provence-Alpes-Côte d'Azur, 373 p.
- Mangion, Éric. 2009. « La finition fétichisante de la performance, entretien réalisé par Raphaëlle Giancreco », p. 10-30. In *Ne pas jouer avec des choses mortes*, sous la direction d'Éric Mangion et Marie de Brugerolle, Dijon, Les Presses du réel; Nice, Villa Arson.
- Mangion, Éric, et Marie de Brugerolle. 2009. *Ne pas jouer avec des choses mortes*, Dijon, Les Presses du réel; Nice, Villa Arson, 231 p.
- Marcadé, Bernard. 1985. « Gina Pane ». p. 24. In *Ceci n'est pas une photographie*, Bordeaux, FRAC Aquitaine.
- Marinetti, Filippo Tommaso. 1980. *Le futurisme*, Paris, Lausanne, L'âge d'homme, 222 p.
- Marontate, Jan. 2005. « Rethinking Permanence and Change in Contemporary Cultural Preservation Strategies », *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, vol. 34, n° 4, hiver, p. 285-305.
- MCA. 2007. *Tino Sehgal : Kiss* [communiqué]. [en ligne] http://mcachicago.org/media_uploads/releases/db3eTino%20Sehgal.pdf.
- McShine, Kynaston. 1999. *Museum as Muse : artists reflect*, New York, Museum of Modern Art; H. N. Abrams, 296 p.
- Meyriat, Jean. 2001a. *Jean Meyriat, théoricien et praticien de l'information-documentation*, textes réunis à l'occasion de son quatre-vingtième anniversaire par Viviane Couzinet en collaboration avec Jean-Michel Rauzier, Paris, Éditions ADBS, 511 p.
- Meyriat, Jean. 2001b. « De l'écrit à l'information : la notion de document et la méthodologie de l'analyse du document », p. 113-124. In *Jean Meyriat, théoricien et praticien de l'information-documentation*, textes réunis à l'occasion de son quatre-vingtième

- anniversaire par Viviane Couzinet en collaboration avec Jean-Michel Rauzier, Paris, Éditions ADBS.
- Meyriat, Jean. 2001c. « Document, documentation, documentologie », p. 143-159. In *Jean Meyriat, théoricien et praticien de l'information-documentation*, textes réunis à l'occasion de son quatre-vingtième anniversaire par Viviane Couzinet en collaboration avec Jean-Michel Rauzier, Paris, Éditions ADBS.
- Michaud, Yves (dir.). 1989a. « L'art contemporain et le musée », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, hors série, 83 p.
- Michaud, Yves. 1989b. « L'art contemporain et le musée : un bilan », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, hors série, p. 76-82.
- Michaud, Yves. 2003. *L'art à l'état gazeux : essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Stock, 204 p.
- Michaud, Yves. 2005. *La crise de l'art contemporain : utopie, démocratie et comédie*, Paris, Presses universitaires de France, 285 p.
- Miles, Matthew B., et A. Michael Huberman. 2003. *Analyse des données qualitatives*, Bruxelles, Éditions de Boeck, 626 p.
- Millet, Catherine. 1984. « L'art moderne est un musée », *Art press*, n° 82, juin, p. 32-37.
- Millet, Catherine. 1997. « Qu'est-ce que l'art contemporain? », *Art press*, n° 222, mars, p. 19-24.
- Millet, Catherine. 2006. *L'art contemporain. Histoire et géographie*, Paris, Flammarion, 205 p.
- MNBAQ. 2009. *Musée national des beaux-arts du Québec : rapport annuel 2008-2009*. Québec, MNBAQ, 132 p.
- Mock, Jean-Yves (dir.) 1983. *Yves Klein 1928-1962*, Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou/CCI, 424 p.
- Montpetit, Raymond. 2002. « Les musées, générateurs d'un patrimoine pour aujourd'hui », p. 77-117. In *Patrimoines et identités*, sous la direction de Bernard Schiele, Québec, Musée de la civilisation.
- Moore, Barbara. 1980. « Stepchildren », *The Soho Weekly News*, 12 mars, p. 53.
- Morineau, Camille (dir.). 2006. *Yves Klein. Corps, couleur, immatériel*, Paris, Centre Pompidou, 319 p.
- Morizot, Jacques, et Roger Pouivet (dir.). 2007. *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Paris, Armand Colin, 471 p.
- Moulin, Raymonde. 1989. « Le musée d'art contemporain et le marché », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, hors série, p. 19-24.
- Moulin, Raymonde. 1997. *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 437 p.
- Müller, Alexandra. 2006. « Yves Klein et la photographie », p. 253-255. In *Yves Klein. Corps, couleur, immatériel*, sous la direction de Camille Morineau, Paris, Centre Pompidou.
- Muñoz Viñas, Salvador. 2005. *Contemporary Theory of Conservation*, Oxford et Burlington, Elsevier Butterworth-Heinemann, 239 p.

- Muracciole, Marie. 2007. « L'objet de ce commentaire : récit de quelques échanges avec Tino Sehgal », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, automne, n° 101, automne, p. 42-47.
- Murphy, Bernice L. 2004. « La définition du musée. De la référence pour spécialistes au rôle social », *Les nouvelles de l'ICOM*, vol. 57, n° 2, p. 3.
- Nadeau, Lisanne. 2003. *Quatre installations pour le Grand Hall du Musée du Québec*, Québec, Musée du Québec, p. 9-25.
- Nicol, Monique. 2001. « Documenter l'art contemporain : pratiques actuelles », *Bulletin d'informations de l'Association des bibliothécaires français*, n° 192, octobre, p. 20-25.
- Osborne, Peter. 2006. *Art conceptuel*, Paris, Phaidon, 203 p.
- Otlet, Paul. 1989. *Traité de documentation. Le livre sur le livre : théorie et pratique*, Liège, Centre de Lecture publique de la Communauté française, 431 p.
- Pane, Gina. 1973. « Le corps et son support image pour une communication non-linguistique », *Artitudes International*, n° 3, février-mars, p. 8-9.
- Pane, Gina. 2003. *Lettre à une inconnue*, textes réunis par Blandine Chavanne et Anne Marchand, avec la collaboration de Julia Hountou, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 246 p.
- Paringaux, France (dir.). 2006. *L'Âne bleu. Un parcours en région Provence-Alpes-Côte d'Azur avec l'association Art'ccessible*, Marseille, FRAC P.A.C.A.; Nice, Centre national d'art contemporain de la Villa Arson, 160 p.
- Passeron, Jean-Claude, et Jacques Revel (dir.). 2005. *Penser par cas*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 291 p.
- Pearce, Susan M. 1992. *Museums, Objects and Collections : a cultural study*, Leicester, Leicester University Press, 296 p.
- Pearce, Susan M. 1995. *On Collecting an Investigation into Collecting in the European Tradition*, Londres, Routledge, 440 p.
- Pédauque, Roger T. 2006. *Le document à la lumière du numérique*, Paris, C & F Éditions, 218 p.
- Perron, Maurice. 1998. *Maurice Perron : photographies*, Québec, Musée du Québec, 221 p.
- Phelan, Peggy. 1993. *Unmarked : the Politics of the Performance*, Londres et New York, Routledge, 207 p.
- Picard, René. 1974. « Esquisse d'une histoire de la danse moderne au Québec », *L'Interdit*, vol. 15, n° 3, février, p. 4-5.
- Pluchart, François. 1973. « Trois actions de Gina Pane », *Artitudes International*, n° 3, février-mars, p. 12-14.
- Pluchart, François. 1974a. « L'être selon Gina Pane », *Artitudes International*, n°s 9/11, avril-juin, p. 66-67.
- Pluchart, François. 1974b. « Notes sur l'art corporel », *Artitudes International*, n°s 12/14, juillet-septembre, p. 46-66.

- Poinsot, Jean-Marc (dir.). 2004. *Les artistes contemporains et l'archive. Interrogation sur le sens du temps et de la mémoire à l'ère de la numérisation*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 282 p.
- Poinsot, Jean-Marc. 2008. *Quand l'œuvre a lieu l'art exposé et ses récits autorisés*, Dijon, Les Presses du réel; Genève, Musée d'art moderne et contemporain, 375 p.
- Pomian, Krzysztof. 1987. *Collectionneurs, amateurs et curieux : Paris, Venise : XVI^e – XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, 367 p.
- Pomian, Krzysztof. 1989. « Le musée face à l'art de son temps », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, hors série, p. 5-10.
- Pomian, Krzysztof. 1997. « Histoire culturelle, histoire des sémiophores », p. 75-100. In *Pour une histoire culturelle*, sous la direction de Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli, Paris, Seuil.
- Porter, Isabelle. 2006. « Mois Multi à Québec. L'inclassable Claudie Gagnon », *Le Devoir*, 1^{er} février, p. B7.
- Poulot, Dominique. 1992. *Le public, l'État et l'artiste. Essai sur la politique du musée en France des Lumières à la Révolution*, Badia Fiesolana, Italie, European University Institute, 29 p.
- Putnam, James. 2002. *Le musée à l'œuvre : le musée comme médium dans l'art contemporain*, Paris, Thames and Hudson, 208 p.
- Quatremère de Quincy. 1989. *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie*, introduction et notes par Édouard Pommier, Paris, Macula, 146 p.
- Re.act.feminism - performance art of the 1960s and 70s today. [2008]. *Esther Ferrer (Spain, France *1937)*. [en ligne] http://www.reactfeminism.org/nr1/artists/ferrer_en.html.
- Real, William A. 2001. « Toward Guidelines for Practices in the Preservation and Documentation of Technology-Based Installation Art », *Journal of the American Institute for Conservation*, vol. 40, n° 3, automne-hiver, p. 211-231.
- Rey, Alain, et Josette Rey-Debove (dir.). 2001. *Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2841 p.
- Ricoeur, Paul. 1985. *Temps et récit. Tome III : le temps raconté*, Paris, Éditions du Seuil, 533 p.
- Riout, Denys. 2004. *Yves Klein. Manifester l'immatériel*, Paris. Gallimard, 200 p.
- Riout, Denys. 2006. « Imprégnations : scénarios et scénographies », p. 32-45. In *Yves Klein. Corps, couleur, immatériel*, sous la direction de Camille Morineau, Paris, Centre Pompidou.
- Rivière, Georges-Henri. 1989. *La muséologie selon Georges-Henri Rivière : cours de muséologie, texte et témoignages*, Paris, Dunod, 402 p.
- Rodriguez, Véronique (dir.). 2004. « L'art contemporain réexposé : gestes d'artistes et de restaurateurs », *Espace*, n° 69, automne, p. 5-21.
- Rubin, William, Lawrence Alloway et John Coplans. 1974. « Talking with William Rubin: "The museum concept is not infinitely expandable" », *Artforum*, vol. 13, n° 2, octobre, p. 51-57.

- Rubin, William. 1984. « Painting and Sculpture », p. 43-46. In Sam Hunter, *The Museum of Modern Art, New York : The History and The Collection*, New York, H.N. Abrams.
- Rubin, William, et Catherine Millet. 1984. « William Rubin, directeur du Musée d'art moderne de New York. Interview par Catherine Millet », *Art press*, n° 83, juillet-août, p. 20-23.
- Rubin, William. 1987. « Le concept de musée n'est pas infiniment extensible », p. 406-409. In *L'Époque, la mode, la morale et la passion. Aspects de l'art d'aujourd'hui : 1977-1987*, sous la direction de Bernard Blistène, Catherine David et Alfred Pacquement, Paris, Centre Pompidou. (Extraits traduits en français par Anne Lacoste).
- Rudel, Jean (dir.). 2003. *Les techniques de l'art*, Paris, Flammarion, 288 p.
- Russell, Lynes. 1973. *Good Old Modern : an Intimate Portrait of the Museum of Modern art*, New York, Atheneum, 490 p.
- Salaün, Jean-Michel. 2004. « Chronique inachevée d'une réflexion collective sur le document », *Communication & langages*, n° 140, juin, p. 9-17.
- Salaün, Jean-Michel, et Jean Charlet (dir.). 2004. *Le document numérique*, Toulouse, Cepaduès, 211 p.
- Samiento, José Antonion (dir.). 1996. *Zaj*, Madrid, Museo national Centro de Arte Reina Sofia, 237 p.
- Samuel, Pascale (dir.). 2004. *Renforcement des capacités en conservation préventive des FRAC : les questionnaires d'artistes*, [Paris], Délégation aux arts plastiques, Bureau de la recherche et de l'innovation. (non publié).
- Sayej, Nadja. 2006. « Terms and Conditions : Selling Tino Sehgal ». *ArtUS*, n° 15, octobre-novembre, p. 20-23.
- Schaeffer, Jean-Marie. 1992. *L'art de l'âge moderne : l'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, 444 p.
- Schaer, Roland. 1993. *L'invention des musées*, Paris, Gallimard; Réunion des musées nationaux, 144 p.
- Schimmel, Paul (dir.). 1998. *Out of actions: between performance and the object, 1949-1979*, Los Angeles, Museum of contemporary Art; Londres, Thames and Hudson, 407 p.
- Sease, Catherine. 1998. « Codes of ethics for conservation », *International Journal of Cultural Property*, vol. 7, n° 1, p. 98-115.
- Semin, Didier. 2001. « L'art contemporain échappe-t-il à la collection », p. 498-501. In *L'avenir des musées : acte de colloque organisé au Musée du Louvre par le Service culturel les 23, 24 et 25 mars 2000*, sous la direction de Jean Galard, Paris, Réunion des musées nationaux; Musée du Louvre.
- Sioui, Anne-Marie, France Gascon et Josée Bélisle. 1980. *La révolution automatiste*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1980, 43 p.
- Société des musées québécois (SMQ). 2006. *Comment documenter vos collections? Le guide de documentation du Réseau Info-Muse. Société des musées québécois*, guide électronique. [en ligne]
<http://www.musees.qc.ca/publicsspec/guidesel/doccoll/fr/index.htm>. (Mis à jour en 2009).
- Stiching Behoud Modern Kunst. [en ligne] <http://www.sbmkn.nl>.

- Stovel, Herb. 1995. « Vers le Document de Nara », p. xxxvii-xl. In *Conférence de Nara sur l'authenticité dans le cadre de la Convention du Patrimoine mondial, Nara, Japon, 1-6 novembre 1994 : compte-rendu*, sous la direction de Knut Einar Larsen, Paris, UNESCO World Heritage Centre.
- Sullivan, Françoise. 1948. « La danse et l'espoir », [p. 81-91]. In Paul-Émile Borduas, *Refus Global*, [Montréal], Mithra-Mythe éditeur.
- Sullivan, Françoise. 1977. *Danse dans la neige*, [Montréal], Images Ouareau.
- Tembeck, Iro. 1984. « New Dance in Québec », *Dance in Canada*, n° 40, été, p. 49-52.
- Tembeck, Iro. 1994. « Dancing in Montreal : Seeds of a Choreographic History », *Studies in Dance History*, vol. V, n° 2, automne, p. 45-64.
- Toupin, Gilles. 1973. « La nostalgie de l'art », *La Presse*, Montréal, 13 janvier, p. D14.
- Tronche, Anne. 1997. *Gina Pane. Actions*, Paris, Fall édition, 141 p.
- Uzel, Jean-Philippe. 2007. « L'art contemporain, sans objet ni mémoire... », p. 183-196. In *Objets et mémoires*, sous la direction d'Octave Debary et de Laurier Turgeon, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme; Québec, Les Presses de l'Université Laval.
- Valéry, Paul. 1934. « Le problème des musées », p. 93-99. In *Pièces sur l'art*, Paris, Gallimard.
- Vallos Fabien, Gauthier Hermann et Fabrice Reymond. 2008. *Art conceptuel : une entologie*, Paris, Éditions MIX, 517 p.
- Van der Elst, Caroline, et Alan Phenix. 2005. « The Interdisciplinary Approach in the Project Conservation », p. 400-405. In *Modern Art : Who Cares? An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on the Conservation of Modern and Contemporary Art*, sous la direction de Ijsbrand Hummelen et Dionne Sillé, Londres, Archetype publications.
- Vander Gucht, Daniel. 1998. *L'art contemporain au miroir du musée*, Bruxelles, La lettre volée, 128 p.
- Van Mensch, Peter. 1990. « Methodological Museology; or, towards a Theory of Museum Practice », p. 141-157. In *Objets of Knowledge*, sous la direction de Susan M. Pearce, London, Athlone Press.
- Videomuseum : réseau des collections publiques d'art moderne et d'art contemporain. [en ligne] <http://www.videomuseum.fr>.
- Videomuseum. 2010. *7 réponses à 7 questions en guise d'introduction à Videomuseum*, 14 p. [en ligne] <http://www.videomuseum.fr/IMG/pdf/Videomuseum-Plaquette-francais-10.pdf>.
- Wharton, Glenn. 2005. « The Challenges of Conserving Contemporary Art », p. 163-179. In *Collecting the New : Museums and Contemporary Art*, sous la direction de Bruce Altshuler, Princeton, New Jersey, Princeton University Press.
- Wilks, Stephen. 2008. *Trojan Donkey*. n.p. (non publié).
- Wimsatt, William K., et Monroe C. Beardsley. 1988. « L'illusion de l'intention », p. 223-238. In *Philosophie analytique et esthétique*, textes rassemblés et traduits par Danielle Lories, Paris, Méridiens Klincksieck.

- Wright, Stephen. 2006. *Vers un art sans œuvre, sans auteur, et sans spectateur*, XV^e Biennale de Paris, 7 p. [en ligne] <http://www.archives.biennaledeparis.org/fr/2006-2008/tex/tlchg/wright.pdf>.
- Wulf, Christoph. 2009. « Les rituels, performativité et dynamiques des pratiques sociales », p. 127-146. In *Le rituel*, sous la direction d'Aurélien Yannic, Paris, CNRS Éditions.
- Yannic, Aurélien. 2009. « Présentation générale : les rituels à l'épreuve de la Mondialisation-globalisation », p. 9-24. In *Le rituel*, sous la direction d'Aurélien Yannic, Paris, CNRS Éditions.
- Zerner, Henri. 1997. « L'art contemporain commence-t-il en 1818? », p. 82-87. In *Où va l'histoire de l'art contemporain*, sous la direction de Laurence Bertrand Dorléac, Paris, L'image; École nationale supérieure des beaux-arts.

BIBLIOGRAPHIE (PAR TYPES DE DOCUMENTS)

Ouvrages

- Ardenne, Paul. 2004. *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, 354 p.
- Becker, Howard S. 2006. *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 379 p.
- Bénichou, Anne (dir.). 2010a. *Ouvrir le document : enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, Dijon, Les Presses du réel, 447 p.
- Bourriaud, Nicolas. 2001. *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel, 123 p.
- Briet, Suzanne. 1951. *Qu'est-ce que la documentation*, Paris, Éditions documentaires, industrielles et techniques, 48 p.
- Buskirk, Martha. 2003. *The Contingent Object of Contemporary Art*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 307 p.
- Cauquelin, Anne. 1992. *L'art contemporain*, Paris, Presses universitaires de France, 127 p.
- Clair, Jean. 1988. *Paradoxe sur le conservateur. Précédé de De la modernité conçue comme une religion*, Caen, L'Echoppe, 51 p.
- Clair, Jean. 2000. *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*, Paris, Gallimard, 335 p.
- Clair, Jean. 2007. *Malaise dans les musées*, Paris, Flammarion, 139 p.
- Clausen, Barbara (dir.). 2005. *After the Act. The (Re)Presentation of Performance Art*, Vienne, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, 131 p.
- Clavir, Miriam. 2002. *Preserving What is Valued : Museums, Conservation, and First Nations*, Vancouver, University of British Columbia Press, 295 p.
- Cometti, Jean-Pierre, Jacques Morizot et Roger Pouivet (dir.). 2005. *Esthétique contemporaine : art, représentation et fiction*, Paris, Vrin, 480 p.
- Crow, Thomas. 2000. *La peinture et son public à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Macula, 335 p.
- Danto, Arthur. 1989. *La transfiguration du banal : une philosophie de l'art*, Paris, Éditions du Seuil, 327 p.
- Davallon, Jean. 1999. *L'exposition à l'œuvre : stratégie de communication et médiation symbolique*, Paris et Montréal, L'Harmattan, 378 p.
- Déotte, Jean-Louis. 1993. *Le musée, l'origine de l'esthétique*, Paris, L'Harmattan, 443 p.
- Depocas, Alain, Jon Ippolito et Caitlin Jones (dir.). 2003. *L'Approche des médias variables : la permanence par le changement*, New York, Guggenheim Museum; Montréal, Fondation Daniel Langlois pour l'art, la science et la technologie, 137 p.
- Desvallées, André (dir.). 1992. *Vagues : une anthologie de la nouvelle muséologie*, Éditions W- M.N.E.S., vol. 1, 529 p.
- Domecq, Jean-Philippe. 1994. *Artistes sans art?*, Paris, Esprit, 250 p.
- Duchamp, Marcel. 1975. *Duchamp du signe : écrits, textes réunis et présentés par Michel Sanouillet*, Paris, Flammarion, 314 p.

- Escarpit, Robert. 1991. *L'information et la communication : théorie générale*, Paris, Hachette, 222 p.
- Fayet-Scribe, Sylvie. 2000. *Histoire de la documentation en France : culture, science et technologie de l'information : 1895-1937*, Paris, Éditions du CNRS, 313 p.
- Fisher, Philip. 1991. *Making and Effacing Art : Modern American art in a Culture of Museums*, New York, Oxford University Press, 267 p.
- Gagnon, Yves-Chantal. 2005. *L'étude de cas comme méthode de recherche : guide de réalisation*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 128 p.
- Genette, Gérard. 1987. *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 426 p.
- Genette, Gérard (dir.). 1992. *Esthétique et poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 245 p.
- Genette, Gérard. 1994. *L'œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Paris, Éditions du Seuil, 299 p.
- Goldberg, RoseLee. 2001. *La performance du futurisme à nos jours*, Paris, Thames & Hudson, 232 p.
- Goodman, Nelson. 1990. *Langages de l'art : une approche de la théorie des symboles*, Paris, Hachette, 312 p.
- Heinich, Nathalie. 1998. *Le triple jeu de l'art contemporain : sociologie des arts plastiques*, Paris, Éditions de Minuit, 380 p.
- Heinich, Nathalie, et Jean-Marie Schaeffer. 2004. *Art, création, fiction : entre philosophie et sociologie*, Nîmes, J. Chambon, 217 p.
- Holm, Stuart A. 1991. *Facts & Artefacts : How to Document a Museum Collection*, Cambridge, Massachusetts, Museum Documentation Association, 36 p.
- Judd, Donald. 1991. *Écrits 1963-1990*, Paris, Daniel Lelong, 355 p.
- Lippard, Lucy R. 1997. *Six Years : the Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972 : a Cross-reference Book of Information on some Esthetic Boundaries*, Berkeley, University of California Press, 272 p.
- Lorente, Pedro J. 2009. *Les musées moderne et contemporain : une exploration conceptuelle et historique*, Paris, L'Harmattan, 376 p.
- Lories, Danielle (dir.). 1988. *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Méridiens Klincksieck, 276 p.
- Malraux, André. 1965. *Le musée imaginaire*, Paris, Gallimard, 285 p.
- Marinetti, Filippo Tommaso. 1980. *Le futurisme*, Paris, Lausanne, L'âge d'homme, 222 p.
- Meyriat, Jean. 2001a. *Jean Meyriat, théoricien et praticien de l'information-documentation*, textes réunis à l'occasion de son quatre-vingtième anniversaire par Viviane Couzinet en collaboration avec Jean-Michel Rauzier, Paris, Éditions ADBS, 511 p.
- Michaud, Yves. 2003. *L'art à l'état gazeux : essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Stock, 204 p.
- Michaud, Yves. 2005. *La crise de l'art contemporain : utopie, démocratie et comédie*, Paris, Presses universitaires de France, 285 p.

- Miles, Matthew B., et A. Michael Huberman. 2003. *Analyse des données qualitatives*, Bruxelles, Éditions de Boeck, 626 p.
- Millet, Catherine. 2006. *L'art contemporain. Histoire et géographie*, Paris, Flammarion, 205 p.
- Moulin, Raymonde. 1997. *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 437 p.
- Muñoz Viñas, Salvador. 2005. *Contemporary Theory of Conservation*, Oxford et Burlington, Elsevier Butterworth-Heinemann, 239 p.
- Osborne, Peter. 2006. *Art conceptuel*, Paris, Phaidon, 203 p.
- Otlet, Paul. 1989. *Traité de documentation. Le livre sur le livre : théorie et pratique*, Liège, Centre de Lecture publique de la Communauté française, 431 p.
- Paringaux, France (dir.). 2006. *L'Âne bleu. Un parcours en région Provence-Alpes-Côte d'Azur avec l'association Art'ccessible*, Marseille, FRAC P.A.C.A.; Nice, Centre national d'art contemporain de la Villa Arson, 160 p.
- Passeron, Jean-Claude, et Jacques Revel (dir.). 2005. *Penser par cas*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 291 p.
- Pearce, Susan M. 1992. *Museums, Objects and Collections : a cultural study*, Leicester, Leicester University Press, 296 p.
- Pearce, Susan M. 1995. *On Collecting an Investigation into Collecting in the European Tradition*, Londres, Routledge, 440 p.
- Pédauque, Roger T. 2006. *Le document à la lumière du numérique*, Paris, C & F Éditions, 218 p.
- Phelan, Peggy. 1993. *Unmarked : the Politics of the Performance*, Londres et New York, Routledge, 207 p.
- Poinsot, Jean-Marc. 2008. *Quand l'œuvre a lieu l'art exposé et ses récits autorisés*, Dijon, Les Presses du réel; Genève, Musée d'art moderne et contemporain, 375 p.
- Pomian, Krzysztof. 1987. *Collectionneurs, amateurs et curieux : Paris, Venise : XVI^e – XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, 367 p.
- Poulot, Dominique. 1992. *Le public, l'État et l'artiste. Essai sur la politique du musée en France des Lumières à la Révolution*, Badia Fiesolana, Italie, European University Institute, 29 p.
- Putnam, James. 2002. *Le musée à l'œuvre : le musée comme médium dans l'art contemporain*, Paris, Thames and Hudson, 208 p.
- Quatremère de Quincy. 1989. *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie*, introduction et notes par Édouard Pommier, Paris, Macula, 146 p.
- Ricoeur, Paul. 1985. *Temps et récit. Tome III : le temps raconté*, Paris, Éditions du Seuil, 533 p.
- Rivière, Georges-Henri. 1989. *La muséologie selon Georges-Henri Rivière : cours de muséologie, texte et témoignages*, Paris, Dunod, 402 p.
- Russell, Lynes. 1973. *Good Old Modern : an Intimate Portrait of the Museum of Modern art*, New York, Atheneum, 490 p.
- Salaün, Jean-Michel, et Jean Charlet (dir.). 2004. *Le document numérique*, Toulouse, Cepaduès, 211 p.

- Schaeffer, Jean-Marie. 1992. *L'art de l'âge moderne : l'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, 444 p.
- Schaer, Roland. 1993. *L'invention des musées*, Paris, Gallimard; Réunion des musées nationaux, 144 p.
- Vander Gucht, Daniel. 1998. *L'art contemporain au miroir du musée*, Bruxelles, La lettre volée, 128 p.
- Wilks, Stephen. 2008. *Trojan Donkey*. n.p. (non publié).

Contributions dans des ouvrages

- Altshuler, Bruce. 2005. « Collecting the New : a Historical Introduction », p. 1-13. In *Collecting the New : Museums and Contemporary art*, sous la direction de Bruce Altshuler, Princeton, New Jersey, Princeton University Press.
- Atkinson, Terry. 1999. « Concerning the Article "The Dematerialization of Art" », p. 52-61. In *Conceptual Art : a Critical Anthology*, sous la direction d'Alexander Alberro et Blake Stimson, Cambridge, Massachusetts, MIT Press.
- Auslander, Philip. 2007. « On the Performativity of Performance Documentation », p. 21-33. In *After the Act : the Re(Presentation) of Performance Art*, sous la direction de Barbara Clausen, Vienne, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig.
- Berndes, Christiane, et Working Group Registration and Documentation. 2005. « New registration models suited to modern and contemporary art », p. 173-178. In *Modern Art: Who Cares? An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on the Conservation of Modern and Contemporary Art*, sous la direction de Ijsbrand Hummelen et Dionne Sillé, Londres, Archetype publications.
- Binkley, Timothy. 1992. « "Pièce" : contre l'esthétique », p. 33-66. In *Esthétique et poétique*, textes réunis et présentés par Gérard Genette, Paris, Éditions du Seuil.
- Couture, Francine, et Richard Gagnier. 2010. « Les valeurs de la documentation muséologique : entre l'intégrité et les usages de l'œuvre d'art », p. 323-348. In *Ouvrir le document : enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, sous la direction d'Anne Bénichou, Dijon, Les Presses du réel.
- Danto, Arthur. 1988. « Le monde de l'art », p. 183-198. In *Philosophie analytique et esthétique*, textes rassemblés et traduits par Danielle Lories, Paris, Méridiens Klincksieck.
- De Saint-Pulgent, Maryvonne. 1997. « Patrimoine et création », p. 91 à 98. In *Patrimoine et arts contemporains. Séminaire Histoire des arts, semaine culturelle de l'Académie de Bordeaux*, 23-27 octobre 1995, Bordeaux, Mollat.
- Desvallées, André. 1998. « Cent quarante termes muséologiques ou petit glossaire de l'exposition », p. 205-251. In *Manuel de muséographie. Petit guide à l'usage des responsables de musée*, sous la direction de Marie-Odile de Bary et Jean-Michel Tobelem, Paris, Séguier; Biarritz, Option Culture.
- Dickie, George. 1992. « Définir l'art », p. 9-32. In *Esthétique et poétique*, textes réunis et présentés par Gérard Genette, Paris, Éditions du Seuil.

- Didi-Huberman, Georges. 1994. « D'un ressentiment en mal d'esthétique », p. 67-88. In *L'art contemporain en question : cycle de conférences organisé à la galerie nationale du Jeu de Paume, automne 1992 – hiver 1993*, Paris, Éditions du Jeu de Paume.
- Foucart, Bruno. 1994. « Le musée du XIX^e siècle : temple, palais, basilique », p. 122-135. In *La jeunesse des musées. Les musées de France au XIX^e siècle*, sous la direction de Chantal Georgel, Paris, Réunion des musées nationaux.
- Georgel, Chantal. 1994. « Le travail du conservateur : "inventorier, conserver, exhiber" », p. 293-296. In *La jeunesse des musées. Les musées de France au XIX^e siècle*, sous la direction de Chantal Georgel, Paris, Réunion des musées nationaux.
- Greenberg, Clement. 1993. « Modernism Painting », p. 85-93. In Clement Greenberg et John O'Brian, *Modernism with a Vengeance : 1957-1969*, Clement Greenberg : the Collected Essays and Criticism, vol. 4, Chicago, University of Chicago Press.
- Hermens, Erma, Carol Mancusi-Ungaro, Daniela Petovic, Shelley Sturman et al. 2005. « Working with artists in order to preserve original intent », p. 391-399. In *Modern Art : Who Cares? An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on the Conservation of Modern and Contemporary Art*, sous la direction de Ijsbrand Hummelen et Dionne Sillé, Londres, Archetype publications.
- Klein, Robert. 1970. « L'éclipse de l'œuvre d'art », p. 403-410. In *La forme et l'intelligible : écrits sur la Renaissance et l'art moderne*, articles et essais réunis et présentés par André Chastel, Paris, Gallimard.
- Leleu, Nathalie. 2010. « Le musée 2.0 : le dossier d'œuvre électronique », p. 373-389. In *Ouvrir le document : enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, sous la direction d'Anne Bénichou, Dijon, Les Presses du réel.
- Le Marec, Joëlle. 2002. « Les musées en devenir? Une interrogation paradoxale », p. 15-39. In *Patrimoines et identités*, sous la direction de Bernard Schiele, Québec, Musée de la civilisation.
- Levinson, Jerrold. 2005. « Le contextualisme esthétique », p. 447-460. In *Esthétique contemporaine : art, représentation, fiction*, textes réunis par Jean-Pierre Cometti, Jacques Morizot et Roger Pouivet, Paris, Vrin.
- Lippard, Lucy R., et John Chandler. 1998. « La dématérialisation de l'art », p. 502-510. In *Compilation : une expérience de l'exposition*, sous la direction de Xavier Douroux, Franck Gautherot et Éric Troncy, Dijon, Les Presses du réel.
- Lories, Danielle. 1994. « La philosophie devant l'œuvre contemporaine. Regard sur quelques "analyses" », p. 171-193. In *L'art contemporain en question : cycle de conférences organisé à la galerie nationale du Jeu de Paume, automne 1992 – hiver 1993*, Paris, Éditions du Jeu de Paume.
- Mangion, Éric. 2009. « La finition fétichisante de la performance, entretien réalisé par Raphaëlle Giancreco », p. 10-30. In *Ne pas jouer avec des choses mortes*, sous la direction d'Éric Mangion et Marie de Brugerolle, Dijon, Les Presses du réel; Nice, Villa Arson.
- Meyriat, Jean. 2001b. « De l'écrit à l'information : la notion de document et la méthodologie de l'analyse du document », p. 113-124. In *Jean Meyriat, théoricien et praticien de l'information-documentation*, textes réunis à l'occasion de son quatre-vingtième anniversaire par Viviane Couzinet en collaboration avec Jean-Michel Rauzier, Paris, Éditions ADBS.

- Meyriat, Jean. 2001c. « Document, documentation, documentologie », p. 143-159. In *Jean Meyriat, théoricien et praticien de l'information-documentation*, textes réunis à l'occasion de son quatre-vingtième anniversaire par Viviane Couzinet en collaboration avec Jean-Michel Rauzier, Paris, Éditions ADBS.
- Montpetit, Raymond. 2002. « Les musées, générateurs d'un patrimoine pour aujourd'hui », p. 77-117. In *Patrimoines et identités*, sous la direction de Bernard Schiele, Québec, Musée de la civilisation.
- Pomian, Krzysztof. 1997. « Histoire culturelle, histoire des sémiophores », p. 75-100. In *Pour une histoire culturelle*, sous la direction de Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli, Paris, Seuil.
- Rubin, William. 1984. « Painting and Sculpture », p. 43-46. In Sam Hunter, *The Museum of Modern Art, New York : The History and The Collection*, New York, H.N. Abrams.
- Rubin, William. 1987. « Le concept de musée n'est pas infiniment extensible », p. 406-409. In *L'Époque, la mode, la morale et la passion. Aspects de l'art d'aujourd'hui : 1977-1987*, sous la direction de Bernard Blistène, Catherine David et Alfred Pacquement, Paris, Centre Pompidou. (Extraits traduits en français par Anne Lacoste).
- Semin, Didier. 2001. « L'art contemporain échappe-t-il à la collection », p. 498-501. In *L'avenir des musées : acte de colloque organisé au Musée du Louvre par le Service culturel les 23, 24 et 25 mars 2000*, sous la direction de Jean Galard, Paris, Réunion des musées nationaux; Musée du Louvre.
- Stovel, Herb. 1995. « Vers le Document de Nara », p. xxxvii-xl. In *Conférence de Nara sur l'authenticité dans le cadre de la Convention du Patrimoine mondial, Nara, Japon, 1-6 novembre 1994 : compte-rendu*, sous la direction de Knut Einar Larsen, Paris, UNESCO World Heritage Centre.
- Uzel, Jean-Philippe. 2007. « L'art contemporain, sans objet ni mémoire... », p. 183-196. In *Objets et mémoires*, sous la direction d'Octave Debary et de Laurier Turgeon, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme; Québec, Les Presses de l'Université Laval.
- Valéry, Paul. 1934. « Le problème des musées », p. 93-99. In *Pièces sur l'art*, Paris, Gallimard.
- Van der Elst, Caroline, et Alan Phenix. 2005. « The Interdisciplinary Approach in the Project Conservation », p. 400-405. In *Modern Art : Who Cares? An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on the Conservation of Modern and Contemporary Art*, sous la direction de Ijsbrand Hummelen et Dionne Sillé, Londres, Archetype publications.
- Van Mensch, Peter. 1990. « Methodological Museology; or, towards a Theory of Museum Practice », p. 141-157. In *Objets of Knowledge*, sous la direction de Susan M. Pearce, London, Athlone Press.
- Wharton, Glenn. 2005. « The Challenges of Conserving Contemporary Art », p. 163-179. In *Collecting the New : Museums and Contemporary Art*, sous la direction de Bruce Altshuler, Princeton, New Jersey, Princeton University Press.
- Wimsatt, William K., et Monroe C. Beardsley. 1988. « L'illusion de l'intention », p. 223-238. In *Philosophie analytique et esthétique*, textes rassemblés et traduits par Danielle Lories, Paris, Méridiens Klincksieck.

Zerner, Henri. 1997. « L'art contemporain commence-t-il en 1818? », p. 82-87. In *Où va l'histoire de l'art contemporain*, sous la direction de Laurence Bertrand Dorléac, Paris, L'image; École nationale supérieure des beaux-arts.

Numéros de revues

Bénichou, Anne (dir.). 2010b. « Performance », *Ciel variable*, n° 86, septembre-décembre, p. 3-59.

Caillet, Élisabeth, et Daniel Jacobi (dir.). 2004. « Les médiations de l'art contemporain », *Cultures et musées*, Arles, Actes Sud, n° 3, septembre, 191 p.

Conolly, Jocelyne (dir.). 2005. « La réexposition de l'art contemporain. Les jeux de l'immanence de l'œuvre », *Espace*, n° 71, printemps, p. 5-23.

[Esprit]. 1991. « L'art aujourd'hui. Quels critères d'appréciation esthétique aujourd'hui? », *Esprit*, n° 173, juillet-août, p. 72-133.

[Esprit]. 1992. « La crise de l'art contemporain. Quels critères d'appréciation esthétique aujourd'hui? (II) », *Esprit*, n° 179, février, p. 5 à 63.

[Esprit]. 1992. « L'art contemporain contre l'art moderne. Quels critères d'appréciation esthétique aujourd'hui? (III) », *Esprit*, n° 185, octobre, p. 5 à 54.

Goumarre, Laurent et Christophe Kihm (dir.). 2007. « Performances contemporaines », *Art press 2*, novembre-décembre-janvier, n° 7, 114 p.

Kihm, Christophe (dir.). 2010. « Performances contemporaines 2 », *Art press 2*, août-septembre-octobre, n° 18, 112 p.

Michaud, Yves (dir.). 1989a. « L'art contemporain et le musée », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, hors série, 83 p.

Rodriguez, Véronique (dir.). 2004. « L'art contemporain réexposé : gestes d'artistes et de restaurateurs », *Espace*, n° 69, automne, p. 5-21.

Articles de revues

Buskirk, Martha. 2000. « Planning for Impermanence », *Art in America*, vol. 88, n° 4, avril, p. 111-119, 167.

Clouteau, Ivan. 2004. « Activation des œuvres d'art contemporain et prescriptions autoriales », *Culture et Musées*, n° 3, septembre, p. 23-44.

Couture, Francine. 2010. « Réexposition et pérennité de l'art contemporain », *Culture et Musées*, n° 16, p. 137-156.

Couzinet, Viviane. 2004. « Le document : leçon d'histoire, leçon de méthode », *Communication & langages*, n° 140, juin, p. 19-29.

Damisch, Hubert. 1989. « Le musée à l'heure de sa disponibilité technique », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, hors série, p. 24-31.

Davallon, Jean. 2004. « Objet concret, objet scientifique, objet de recherche », *Hermès*, n° 38, p. 30-37.

- Davallon, Jean. 2006. « Analyser l'exposition : quelques outils », *museums.ch*, n° 1, p. 116-125.
- David, Catherine. 1989. « L'art contemporain au risque du musée », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, hors série, p. 54-58.
- David, Gilbert. 2003. « Éléments d'analyse du paratexte théâtral : le cas du programme de théâtre », *L'Annuaire théâtral*, n° 34, automne, p. 96-109.
- Dazord, Cécile. 2006. « L'archive à l'œuvre », *Technè. La science au service de l'histoire de l'art et des civilisations*, n° 24, p. 16-24.
- Dykstra, Steven W. 1996. « The Artist's Intention and the Intentional Fallacy in Fine Arts Conservation », *Journal of Institute for Conservation*, vol. 35, n° 3, automne-hiver, p. 197-218.
- Gagnier, Richard. 2004. « L'œuvre à refaire : existence de l'œuvre en tant qu'exposée et attitude de l'artiste face à sa reconstruction », *Espace*, n° 69, automne, p. 10-17.
- Gaudibert, Pierre. 1989. « Modernité, art moderne, musée d'art moderne », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, hors série, p. 10-12.
- Goldberg, RoseLee. 1984. « What Happened to Performance? », *Flash Art*, n° 116, mars, p. 28-29.
- Haskell, Francis. 1988. « Le peintre et le musée », *Le débat*, n° 49, mars-avril, p. 47-56.
- Heinich, Nathalie, et Michel Pollak. 1989. « Du conservateur de musée à l'auteur d'exposition : l'invention d'une position singulière », *Sociologie du travail*, n° 1, p. 29-49.
- Hummelen, Ijsbrand, et Tatja Scholte. 2006. « Capturing the Ephemeral and Unfinished : Archiving and documentation as conservation strategies of transient (as-transfinite) contemporary art », *Technè. La science au service de l'histoire de l'art et des civilisations*, n° 24, p. 5-11.
- Irvin, Sherri. 2005. « The Artist's Sanction in Contemporary art », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 63, n° 4, automne, p. 315-326.
- Kihm, Christophe. 2007. « La performance à l'ère de son re-enactment », *Art press* 2, n° 7, novembre-décembre-janvier, p. 21-29.
- Kihm, Christophe. 2010. « Une pragmatique de la performance », *Art press* 2, n° 18, août-septembre-octobre, p. 10-19.
- Kuhns, Richard. 1960. « Criticism and the Problem of Intention », *The Journal of Philosophy*, vol. 57, n° 1, 7 janvier, p. 5-23.
- Lippard, Lucy R., et John Chandler. 1968. « The Dematerialization of Art », *Art International*, vol. 12, n° 2, février, p. 31-36.
- Marontate, Jan. 2005. « Rethinking Permanence and Change in Contemporary Cultural Preservation Strategies », *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, vol. 34, n° 4, hiver, p. 285-305.
- Michaud, Yves. 1989b. « L'art contemporain et le musée : un bilan », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, hors série, p. 76-82.
- Millet, Catherine. 1984. « L'art moderne est un musée », *Art press*, n° 82, juin, p. 32-37.

- Millet, Catherine. 1997. « Qu'est-ce que l'art contemporain? », *Art press*, n° 222, mars, p. 19-24.
- Moulin, Raymonde. 1989. « Le musée d'art contemporain et le marché », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, hors série, p. 19-24.
- Murphy, Bernice L. 2004. « La définition du musée. De la référence pour spécialistes au rôle social », *Les nouvelles de l'ICOM*, vol. 57, n° 2, p. 3.
- Nicol, Monique. 2001. « Documenter l'art contemporain : pratiques actuelles », *Bulletin d'informations de l'Association des bibliothécaires français*, n° 192, octobre, p. 20-25.
- Pomian, Krzysztof. 1989. « Le musée face à l'art de son temps », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, hors série, p. 5-10.
- Real, William A. 2001. « Toward Guidelines for Practices in the Preservation and Documentation of Technology-Based Installation Art », *Journal of the American Institute for Conservation*, vol. 40, n° 3, automne-hiver, p. 211-231.
- Rubin, William, Lawrence Alloway et John Coplans. 1974. « Talking with William Rubin: "The museum concept is not infinitely expandable" », *Artforum*, vol. 13, n° 2, octobre, p. 51-57.
- Rubin, William, et Catherine Millet. 1984. « William Rubin, directeur du Musée d'art moderne de New York. Interview par Catherine Millet », *Art press*, n° 83, juillet-août, p. 20-23.
- Salaün, Jean-Michel. 2004. « Chronique inachevée d'une réflexion collective sur le document », *Communication & langages*, n° 140, juin, p. 9-17.
- Sease, Catherine. 1998. « Codes of ethics for conservation », *International Journal of Cultural Property*, vol. 7, n° 1, p. 98-115.

Articles de revues électroniques et documents en ligne

- Association canadienne pour la conservation et la restauration des biens culturels et Association canadienne des restaurateurs professionnels (ACCR / ACRP). 2000. Code de déontologie et guide du praticien, Ottawa, ACCR et ACRP, 17 p. [en ligne] <http://capc-acrp.ca/fcode.pdf>.
- CIDOC-ICOM. 1995. *International Guidelines for Museum Object Information : The CIDOC Information Categories*, 95 p. [en ligne] <http://cidoc.icom.museum/guidelines1995.pdf>.
- Gombrich, H. Ernst et James Putnam. 1999. « Images of the Soul. Ernst H Gombrich interviewed by James Putnam », *La Repubblica of the Arts*, [13 mars]. [en ligne] <http://gombricharchive.files.wordpress.com/2011/04/showcom7.pdf>.
- Hummelen, Ijsbrand. 2005. « Conservation strategies for modern and contemporary art : recent developments in the Netherlands », *Cr*, n° 3, p. 22-26. [en ligne] http://www.inside-installations.org/OCMT/mydocs/HUMMELEN%20Conservation%20Strategies%20for%20Modern%20and%20Contemporary%20Art_1.pdf.
- Huys, Frederika, et Anne de Buck. 2007. « Artist Participation », *www.inside-installations.org*, sous la direction l'Institut Collectie Nederland (ICN), p. 45-47. [en ligne] http://www.incca.org/files/pdf/projects_archive/2007_Inside_Installations_booklet.pdf.

- ICOM. 2006. *Code de déontologie pour les musées*, 16 p. [en ligne] http://archives.icom.museum/code2006_fr.pdf.
- ICOM. 2007. *Évolution de la définition du musée selon les statuts de l'ICOM (2007-1946)*. [en ligne] http://archives.icom.museum/hist_def_fr.html.
- Laurenson, Pip. 2006. « Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations », *Tate Papers*, Tate's online Research Journal, n° 5, automne. [en ligne] <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/06autumn/laurenson.htm>.
- Laurenson, Pip. 2007. « The préservation of installations », www.inside-installations.org, sous la direction de l'Instituut Collectie Nederland (ICN), p. 42-45. [en ligne] http://www.incca.org/files/pdf/projects_archive/2007_Inside_Installations_booklet.pdf.
- Société des musées québécois (SMQ). 2006. *Comment documenter vos collections? Le guide de documentation du Réseau Info-Muse*. Société des musées québécois, guide électronique. [en ligne] <http://www.musees.qc.ca/publicsspec/guidesel/doccoll/fr/index.htm>. (Mis à jour en 2009).
- Videomuseum. 2010. *7 réponses à 7 questions en guise d'introduction à Videomuseum*, 14 p. [en ligne] <http://www.videomuseum.fr/IMG/pdf/Videomuseum-Plaquette-francais-10.pdf>.
- Wright, Stephen. 2006. *Vers un art sans œuvre, sans auteur, et sans spectateur*, XV^e Biennale de Paris, 7 p. [en ligne] <http://www.archives.biennaledeparis.org/fr/2006-2008/tex/tlchg/wright.pdf>.

Congrès, colloques et symposiums

- Association internationale des critiques d'art (AICA). 1997. *Quelles mémoires pour l'art contemporain? Actes du XXX^e Congrès de l'Association internationale des critiques d'art*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 273 p.
- Corzo, Miguel Angel (dir.). 1999. *Mortality Immortality : the legacy of 20th Century art*, Los Angeles, The Getty Conservation Institute, 192 p.
- École nationale du patrimoine. 1994. *Conservation et restauration des œuvres d'art*, Paris, La documentation française, 308 p.
- Heuman, Jackie (dir.). 1995. *From Marble to Chocolate : the conservation of Modern Sculpture*, Londres, Archetype Publications, 172 p.
- Hummelen Ijsbrand et Dionne Sillé (dir.). 2005. *Modern Art : Who Cares? An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on the Conservation of Modern and Contemporary Art*, Londres, Archetype publications, 447 p.
- Poinsot, Jean-Marc (dir.). 2004. *Les artistes contemporains et l'archive. Interrogation sur le sens du temps et de la mémoire à l'ère de la numérisation*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 282 p.

Mémoires et thèses

- Clouteau, Ivan. 2008. *Le rôle du régisseur et de la régie dans les médiations de production d'œuvres d'art contemporain*, thèse, doctorat en sciences de l'information et de la communication, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse.
- Fargier-Demergès, Stéphanie. 2009. *Spécificités et enjeux du dossier d'œuvre face à ses perspectives d'évolution du papier vers l'électronique au sein d'une documentation muséale d'art contemporain : Le cas du Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle*, mémoire, Conservatoire national des arts et métiers - Institut national des techniques de la documentation, 150 p.
- Frasco, Lizzie. 2009. *The Contingency of Conservation : Changing Methodology and Theoretical Issues in Conserving Ephemeral Contemporary Artworks with Special Reference to Installation Art*, Visual Studies Thesis, University of Pennsylvania, 99 p.
- Gharsallah, Soumaya. 2008. *Le rôle de l'espace dans le musée et dans l'exposition : analyse du processus communicationnel et signifiant*, thèse, doctorat international en muséologie, médiation, patrimoine, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse et Université du Québec à Montréal.

Catalogues d'exposition et de collections

- Blistène, Bernard, et Yann Chateigné (dir.). 2007. *A theater without theater*, Barcelone, Museu d'art contemporani de Barcelona; Lisbonne, Musée Coleção Berardo, 355 p.
- Camnitzer, Luis, Jane Farver et Rachel Weiss. 1999. *Global conceptualism : points of origin, 1950s-1980s*, New York, Queens Museum of Art, 279 p.
- De Loisy, Jean (dir.). 1994. *Hors limite, l'art et la vie*, Paris, Centre Georges Pompidou, 393 p.
- Mangion, Éric, et Blanche Tannery (dir.). 2000. *Collection 1989/1999 FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur*, Arles, Actes Sud; Marseille, Fonds régional d'art contemporain Provence-Alpes-Côte d'Azur, 454 p.
- Mangion, Éric (dir.). 2005. *Prêts à prêter : acquisitions et rapport d'activités 2000-2004. FRAC Provence-Alpes-d'Azur*, Paris, Isthme Éditions, Marseille, Fonds régional d'art contemporain Provence-Alpes-Côte d'Azur, 373 p.
- Mangion, Éric, et Marie de Brugerolle. 2009. *Ne pas jouer avec des choses mortes*, Dijon, Les Presses du réel; Nice, Villa Arson, 231 p.
- McShine, Kynaston. 1999. *Museum as Muse : artists reflect*, New York, Museum of Modern Art; H. N. Abrams, 296 p.
- Schimmel, Paul (dir.). 1998. *Out of actions: between performance and the object, 1949-1979*, Los Angeles, Museum of contemporary Art; Londres, Thames and Hudson, 407 p.

Documents institutionnels

- Bouchard, Julie et Lise Nadeau. 2007. *Musée national des beaux-arts du Québec. Pratiques et règles de gestion des collections d'œuvres d'art au 31 mars 2006*, [Québec], Musée national des beaux-arts du Québec, 26 p. (non publié).
- FRAC Lorraine. [2008]. *Projet artistique et culturel – 2009 – 2011*, Metz, Frac Lorraine, 40 p. (non publié).
- FRAC Lorraine. [2009]. *Bilan*, Metz, Frac Lorraine, [56] p. (non publié).
- Labbé, Thérèse. 1994. *La collection d'étude*, [Québec], Musée du Québec, 8 p. (non publié).
- Labbé, Thérèse. 2000. *Répertoire des « sujets/mots/clés » (recherche thématique) pour manuel de documentation*, [Québec], Musée national des beaux-arts du Québec, 30 p. (non publié).
- Samuel, Pascale (dir.). 2004. *Renforcement des capacités en conservation préventive des FRAC : les questionnaires d'artistes*, [Paris], Délégation aux arts plastiques, Bureau de la recherche et de l'innovation. (non publié).

Dictionnaires

- Breton, André, Paul Éluard et al. 1991. *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Paris, José Corti, 75 p.
- Cacaly, Serge, Yves-François Le Coadic, Paul-Dominique Pomart, et Éric Sutter (dir.). 2008. *Dictionnaire de l'information*, Paris, Armand Colin, 274 p.
- Desvallées, André, et François Mairesse (dir.). 2011. *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin, 776 p.
- Morizot, Jacques, et Roger Pouivet (dir.). 2007. *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Paris, Armand Colin, 471 p.
- Rey, Alain, et Josette Rey-Debove (dir.). 2001. *Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2841 p.
- Rudel, Jean (dir.). 2003. *Les techniques de l'art*, Paris, Flammarion, 288 p.

Bases de données et sites Internet

- Association française des régisseurs d'œuvres d'art. [en ligne] <http://www.afroa.fr>.
- Collection du FRAC Lorraine. [en ligne] <http://collection.fracloiraine.org>.
- Fondation Daniel Langlois pour l'art, la science et la technologie. [en ligne] <http://www.fondation-langlois.org>.
- Info-Muse de la Société des musées québécois. [en ligne] http://infomuse.smq.qc.ca/Infomuse/f_MasterLayout.cgi.

Joconde : portail des collections des musées de France. [en ligne]
<http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/pres.htm>.

Stiching Behoud Modern Kunst. [en ligne] <http://www.sbmkn.nl>.

Videomuseum : réseau des collections publiques d'art moderne et d'art contemporain. [en ligne] <http://www.videomuseum.fr>.

Étude de cas : Françoise Sullivan

Allaire, Serge. 1998. « Un photographe chez les automatistes. Entretien avec Maurice Perron », *Études françaises*, vol. 34, n^{os} 2-3, p. 141-155.

Aquin, Stéphane, Gilles Lapointe, Françoise Sullivan et Michèle Febvre. 2003. *Françoise Sullivan*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal et Éditions Parachute, 100 p.

Arbour, Rose-Marie. 1994. « Identification de l'avant-garde et identité de l'artiste; les femmes et le groupe automatiste au Québec (1941-1948) », *Revue d'art canadienne / Canadienne Art Review*, vol. XXI, n^{os} 1-2, p. 7-20.

Déry, Louise (dir.). 2010. *Les Saisons Sullivan*, Montréal, Galerie de l'UQAM, 173 p.

Des Châtelets, Michèle. 1984. « Françoise Sullivan : danse photographiée dans la neige », *La nouvelle barre du jour*, n^{os} 136-137, mars, p. 93-101.

Febvre, Michèle. 2003. « Danse insoumise », p. 65-75. In Stéphane, Aquin, Gilles Lapointe, Françoise Sullivan et Michèle Febvre, *Françoise Sullivan*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal et Éditions Parachute.

Gosselin, Claude, Martine Bousquet-Mongeau et David Moore. 1981. *Françoise Sullivan : rétrospective exposition organisée par le Musée d'art contemporain*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 101 p.

MACM. 1971. *Borduas et les Automatistes : 1942-1955*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 154 p.

MACM. 1987. *Des œuvres de Françoise Sullivan au Café du Musée d'art contemporain de Montréal*, communiqué, [en ligne] <http://media.macm.org/pdf/communiques/C007800F.pdf>.

Perron, Maurice. 1998. *Maurice Perron : photographies*, Québec, Musée du Québec, 221 p.

Picard, René. 1974. « Esquisse d'une histoire de la danse moderne au Québec », *L'Interdit*, vol. 15, n^o 3, février, p. 4-5.

Sioui, Anne-Marie, France Gascon et Josée Bélisle. 1980. *La révolution automatiste*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1980, 43 p.

Sullivan, Françoise. 1948. « La danse et l'espoir », [p. 81-91]. In Paul-Émile Borduas, *Refus Global*, [Montréal], Mithra-Mythe éditeur.

Sullivan, Françoise. 1977. *Danse dans la neige*, [Montréal], Images Ouareau.

Tembeck, Iro. 1984. « New Dance in Québec », *Dance in Canada*, n^o 40, été, p. 49-52.

Tembeck, Iro. 1994. « Dancing in Montreal : Seeds of a Choreographic History », *Studies in Dance History*, vol. V, n^o 2, automne, p. 45-64.

Toupin, Gilles. 1973. « La nostalgie de l'art », *La Presse*, Montréal, 13 janvier, p. D14.

Étude de cas : Gina Pane

- Artitudes International. 1973. « Éditorial », *Artitudes International*, n° 3, février-mars, p. 6-7.
- Centre Pompidou. 2005. *Gina Pane. Terre-artiste-ciel*, [dossier de presse], 42 p. [en ligne] [http://www.centrepompidou.fr/Pompidou/Communication.nsf/docs/IDA0F2C2CC5A95237AC1256FA3004ED5ED/\\$File/1%20DP%20Gina%20Pane.pdf](http://www.centrepompidou.fr/Pompidou/Communication.nsf/docs/IDA0F2C2CC5A95237AC1256FA3004ED5ED/$File/1%20DP%20Gina%20Pane.pdf).
- Chavanne, Blandine. 2002. *Gina Pane*, Nancy, Éditions Musée des Beaux-Arts de Nancy; Paris, Réunion des musées nationaux, 64 p.
- Effie, Stephano, et Gina Pane. 1973. « Performance of concern », *Art and Artists*, Londres, avril, vol. 8, n° 1, avril, p. 20-27.
- Fleck, Robert. 2000. « Cette femme singulière », p. 39-43. In *Gina Pane*, Le Mans, École supérieure des beaux-arts Le Mans.
- Froment, Jean-Louis (dir.). 1973. *Regarder ailleurs. Jean Otth, Gina Pane, Gérard Titus-Carmel, Claude Viallat*, Bordeaux, n.p.
- Hountou, Julia. 1997. *La conception de l'art corporel de Gina Pane et sa mise en œuvre à travers l'action autoportrait (11 janvier 1973)*, mémoire, master en histoire de l'art, sous la direction de M. de Haas, Université Paris I.
- Hountou, Julia. 2000. « Le corps au mur. La méthode photographique de Gina Pane », *Études Photographiques*, novembre, n° 8, p. 124-137.
- Hountou, Julia. 2004. « Une écriture greffée sur la vie. Entre Gina Pane et la galerie Stadler, une relation de complicité. Présentation des écrits de Gina Pane », *Art présence*, n° 49, janvier-février-mars, p. 2-15.
- Hountou, Julia. 2006. « Gina Pane et Françoise Masson : l'accord de deux sensibilités ou la connivence des regards (propos de Françoise Masson recueillis par Julia Hountou) », *Art présence*, n° 58, avril-mai-juin, p. 20-29.
- Marcadé, Bernard. 1985. « Gina Pane ». p. 24. In *Ceci n'est pas une photographie*, Bordeaux, FRAC Aquitaine.
- Pane, Gina. 1973. « Le corps et son support image pour une communication non-linguistique », *Artitudes International*, n° 3, février-mars, p. 8-9.
- Pane, Gina. 2003. *Lettre à une inconnue*, textes réunis par Blandine Chavanne et Anne Marchand, avec la collaboration de Julia Hountou, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 246 p.
- Pluchart, François. 1973. « Trois actions de Gina Pane », *Artitudes International*, n° 3, février-mars, p. 12-14.
- Pluchart, François. 1974a. « L'être selon Gina Pane », *Artitudes International*, n° 9/11, avril-juin, p. 66-67.
- Pluchart, François. 1974b. « Notes sur l'art corporel », *Artitudes International*, n° 12/14, juillet-septembre, p. 46-66.
- Tronche, Anne. 1997. *Gina Pane. Actions*, Paris, Fall édition, 141 p.

Étude de cas : Yves Klein

Archives Klein. [en ligne] <http://www.yveskleinarchives.org>.

Centre Pompidou. 2006a. *Yves Klein. Corps, couleur, immatériel*, [dossier de presse], 39 p. [en ligne] [http://www.centrepompidou.fr/Pompidou/Communication.nsf/docs/ID45D8C3617F0E481AC1257199004AD26E/\\$File/dpyvesklein.pdf](http://www.centrepompidou.fr/Pompidou/Communication.nsf/docs/ID45D8C3617F0E481AC1257199004AD26E/$File/dpyvesklein.pdf).

Centre Pompidou. 2006b. *Yves Klein. Corps, couleur, immatériel* : 5 octobre 2006 – 5 février 2007, [dépliant, aide à la visite], n.p. (non publié).

Centre Pompidou. 2006c. *Propo Action MG / PP 01 09 06*, [plan de montage de la vidéo « Actions du vide » dans *Yves Klein. Corps, couleur, immatériel*], 24 p. (non publié).

Charlet, Nicolas. 2005. *Les écrits d'Yves Klein*, Paris, Transédition, 360 p.

Cusimano, Rita. 2006. « Les albums de presse d'Yves Klein, la rumeur publique sur l'artiste », p. 241-243. In *Yves Klein. Corps, couleur, immatériel*, sous la direction de Camille Morineau, Paris, Centre Pompidou.

De Menil, Dominique, Dominique Bozo, Jean-Yves Mock, Pierre Restany, Thomas McEvelley, Nan Rosenthal, et Carol C. Mancusi-Ungaro. 1982. *Yves Klein 1928-1962 : a retrospective*, Houston, Institute for the Arts, Rice University; New York, The Arts Publisher, 350 p.

Descargues, Pierre. 2003. *Yves Klein*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 173 p.

Klein, Yves. 2003. *Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 445 p.

Mock, Jean-Yves (dir.) 1983. *Yves Klein 1928-1962*, Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou/CCI, 424 p.

Morineau, Camille (dir.). 2006. *Yves Klein. Corps, couleur, immatériel*, Paris, Centre Pompidou, 319 p.

Müller, Alexandra. 2006. « Yves Klein et la photographie », p. 253-255. In *Yves Klein. Corps, couleur, immatériel*, sous la direction de Camille Morineau, Paris, Centre Pompidou.

Riout, Denys. 2004. *Yves Klein. Manifester l'immatériel*, Paris. Gallimard, 200 p.

Riout, Denys. 2006. « Imprégnations : scénarios et scénographies », p. 32-45. In *Yves Klein. Corps, couleur, immatériel*, sous la direction de Camille Morineau, Paris, Centre Pompidou.

Wulf, Christoph. 2009. « Les rituels, performativité et dynamiques des pratiques sociales », p. 127-146. In *Le rituel*, sous la direction d'Aurélien Yannic, Paris, CNRS Éditions.

Yannic, Aurélien. 2009. « Présentation générale : les rituels à l'épreuve de la Mondialisation-globalisation », p. 9-24. In *Le rituel*, sous la direction d'Aurélien Yannic, Paris, CNRS Éditions.

Étude de cas : Esther Ferrer

Babin, Sylvette. 2000. « Entrevue avec Esther Ferrer », *Esse*, n° 40, été, p. 52-58.

- Brecht, George. 2002. *Chance-Imagery / L'imagerie du hasard*, Dijon, Les Presses du réel, 125 p.
- Ferrer, Esther. 1999. « Similitudes et différences », *Inter Art Actuel*, n° 74, p. 26-28.
- Ferrer, Esther. 2001. « Zaj, théorie et pratique », dans *Art action, 1958-1998*, sous la direction de Richard Martel, Éditions Intervention, p. 114-123.
- Ferrer, Esther. 2010. *Encore une performance?!*, Performance, conférence et projection présentées au Centre Pompidou, le 7 octobre, 1 heure, 33 minutes. [en ligne] http://www.dailymotion.com/video/xf682k_ferrer-esther-encore-une-performanc_creation.
- Feuillie, Nicolas (dir.). 2002. *Fluxus dixit. Une anthologie vol. 1* (textes réunis et présentés par), Dijon, Les Presses du réel, 283 p.
- FRAC Lorraine. 2010. *The mind is a muscle. L'esprit est un muscle*, [dossier de presse]. [en ligne] http://www.fracloiraine.org/media/pdf/PRESSE_echirolles.pdf.
- Josse, Béatrice, et Hélène Guenin (dir.). 2008. *2 ou 3 choses que j'ignore d'elles. Pour un manifeste post(?)-féministe*, Metz, FRAC Lorraine, 60 p.
- MACBA. *Íntimo y personal. Documentació de l'acció realitzada el 1977 al Studio Lerin de Paris*. [en ligne] http://www.macba.cat/controller.php?p_action=show_page&pagina_id=29&inst_id=18660.
- MACBA. 2005. *Íntimo y personal. Esther Ferrer. Performance realitzada al MACBA el 29 d'octubre de 1998*, [vidéo], 12 minutes. [en ligne] <http://www.macba.cat/media/ferrer>.
- Re.act.feminism - performance art of the 1960s and 70s today. [2008]. *Esther Ferrer (Spain, France *1937)*. [en ligne] http://www.reactfeminism.org/nr1/artists/ferrer_en.html.
- Samiento, José Antonion (dir.). 1996. *Zaj*, Madrid, Museo national Centro de Arte Reina Sofia, 237 p.
- Vallos Fabien, Gauthier Herrmann et Fabrice Reymond. 2008. *Art conceptuel : une entologie*, Paris, Éditions MIX, 517 p.

Étude de cas : Guy de Cointet

- Air de Paris. 2011. *Guy de Cointet* [curriculum vitæ]. [en ligne] http://www.airdeparis.com/cv/guy_decoinet.pdf.
- Braathen, Barbara. 1980. « An interview with Guy de Cointet », Brochure du Pittsburgh Center for Arts, vol. 2, n° 2, décembre, p. 9-11. (non publié).
- De Brugerolle, Marie. 2002. « Guy de Cointet : chaînon manquant de l'histoire de l'art conceptuel californien », *Art press*, n° 282, septembre, p. 34-35.
- De Brugerolle, Marie. 2006. « Faire des choses avec des mots / Making words with things », *Semaines*, n° 1, septembre-octobre, Arles, Éditions Analogues, n.p.
- De Brugerolle, Marie. 2007. « Guy de Cointet : la mise en scène des objets », *20/27*, n° 1, janvier, p. 25-37.
- De Brugerolle, Marie. 2011. *Guy de Cointet*, Zurich, JRP Ringier, 160 p.

- De Brugerolle, Marie, Connie Butler, Jay Sanders et al. 2007. « Who is Guy de Cointet », *Artforum*, été, p. 408-425.
- De Cointet, Guy. [1978]. *Tell Me*, [tapuscrit], [24 p.]. (non publié).
- Deák, Frantisek. 1979. « Tell Me : a play by Guy de Cointet », *The Drama Review*, vol. 23, n° 3, septembre, p. 11-20.
- Derieux, Florence. 2007. « Guy de Cointet, CRAC, Sète, 18 novembre 2006 – 4 février 2007 », *Frog*, n° 5, printemps-été, p. 77-79.
- Kelley, Mike, Paul McCarthy et Marie de Brugerolle. 2002. « Fragments et Bribes », *Troubles*, n° 2, automne-hiver, p. 110-117.
- Moore, Barbara. 1980. « Stepchildren », *The Soho Weekly News*, 12 mars, p. 53.

Étude de cas : Claudie Gagnon

- Bélisle, Julie. 2007. « La prose des objets », *Etc*, n° 80, décembre-janvier-février, p. 54-58.
- Charron, Marie-Ève. 2009. « L'art de la mise en scène », *Le Devoir*, 7 et 8 février, p. E6.
- Côté, Nathalie. 2000. « La cour des miracles », *Voir Québec*, 5 au 11 octobre, p. 16-17.
- De Blois, Nathalie. 2008. *Dindons et Limaces*, [programme de la représentation au Musée national des beaux-arts du Québec]. (non publié)
- Delgado, Jérôme. 2008. « Cabaret muséal. Une exposition événement sur les arts faits à Québec est présentée dans la capitale », *Le Devoir*, 12 décembre, p. B1.
- Fisher, Jennifer, et Jim Drobnick. 2002. *CounterPoses : re-concevoir le tableau vivant*, Montréal, Oboro, 79 p.
- Fraser, Marie. 2001. *Le Ludique*, Québec, Musée du Québec, p. 25.
- MNBAQ. 2009. *Musée national des beaux-arts du Québec : rapport annuel 2008-2009*. Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 132 p.
- Nadeau, Lianne. 2003. *Quatre installations pour le Grand Hall du Musée du Québec*, Québec, Musée du Québec, p. 9-25.
- Porter, Isabelle. 2006. « Mois Multi à Québec. L'inclassable Claudie Gagnon », *Le Devoir*, 1^{er} février, p. B7.

Étude de cas : Tino Sehgal

- AGO. 2006. *Swing spaces* [texte de présentation de l'exposition]. [en ligne] <http://www.ago.net/swing-space-tino-sehgal>.
- AGO. 2010. *Sculpture as Time: Major works. New Acquisitions* [texte de présentation de l'exposition]. [en ligne] <http://www.ago.net/sculpture-as-time>.
- Bishop, Claire. 2005. « No Pictures Please : Claire Bishop on the Art of Tino Sehgal ». *Artforum International*, vol. 43, n° 9, mai, p. 215-217.
- Bousteau, Fabrice. 2010. « L'extraordinaire exposition de Tino Sehgal au Guggenheim », *Beaux-arts magazine*, n° 311, mai, p. 82-89.

- Colin, Anna. 2006. « Tino Sehgal : Adeptes du progrès », *Art press*, août-septembre-octobre, hors série, p. 110-111.
- Cotter, Holland. 2010. « In the Naked Museum : Talking, Thinking, Encountering », *The New York Times*, 1^{er} février, p. C1-C2.
- Davis, Ben. 2010. « Photos for Tino », *Artnet*. [en ligne] <http://www.artnet.com/magazineus/reviews/davis/tino-sehgal1-7-10.asp>.
- FNAC. 2004. Contrat d'acquisition de *Kiss* de Tino Seghal. (non publié).
- Fondation Nicola Trussardi. 2008. Présentation de l'exposition *Tino Sehgal by Tino Sehgal*, à la Villa Reale, Galleria d'Arte Moderna Via Palestro, à Milan. [en ligne] http://www.fondazionenicolatrussardi.com/exhibitions/tino_sehgal.html.
- Gauthier, Michel. 2005. « Tino Sehgal pour que se poursuivre la discussion », *Art press*, n° 313, juin, p. 44-45.
- Gauthier, Michel. 2007. « Tino Sehgal : la loi du live », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 101, automne, p. 17-41.
- Griffin, Tim. 2005. « Tino Sehgal : an Interview », *Artforum International*, vol. 43, n° 9, mai, p. 218-219.
- Heiser, Jörg. 2004. *This is Jörg Heiser on Tino Sehgal*, n° 82, avril, p. 62-63.
- Hoffman, Jens. 2003. « This Is Tino Sehgal », *Parkett*, n° 68, p. 192-194.
- MCA. 2007. *Tino Sehgal : Kiss* [communiqué]. [en ligne] http://mcachicago.org/media_uploads/releases/dbe3eTino%20Sehgal.pdf.
- Muracciole, Marie. 2007. « L'objet de ce commentaire : récit de quelques échanges avec Tino Sehgal », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, automne, n° 101, automne, p. 42-47.
- Sajej, Nadja. 2006. « Terms and Conditions : Selling Tino Sehgal ». *ArtUS*, n° 15, octobre-novembre, p. 20-23.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	XI
LISTE DES TABLEAUX	XV
LISTE DES SIGLES ET ACRONYMES	XVII
RÉSUMÉ	XIX
INTRODUCTION	1
PREMIÈRE PARTIE	
LES ENJEUX DE LA MUSÉALISATION DE L'ART CONTEMPORAIN	11
CHAPITRE PREMIER	
L'ART CONTEMPORAIN ET SON RAPPORT À L'OBJET	13
1.1 Le rejet de l'œuvre dans l'art contemporain.....	16
1.2 La rejet de l'objet dans l'art.....	22
1.2.1 La dématérialisation de l'art selon Lucy R. Lippard.....	23
1.3 Typologie des pratiques qui expriment une résistance à la muséalisation	27
1.3.1 Des pratiques qui se déroulent dans le temps	30
1.3.2 Des pratiques qui s'inscrivent dans un contexte spécifique	30
1.3.3 Des pratiques qui se régénèrent à chaque mise en vue	31
Une documentation de l'œuvre comme réponse à la dématérialisation	32
CHAPITRE DEUX	
LES RAPPORTS CONFLICTUELS ENTRE LE MUSÉE ET L'ART CONTEMPORAIN.....	35
2.1 Musée d'art contemporain : une « <i>absurdité dans les termes</i> »	39
2.1.1 Le musée expose l'art du présent ou la montée de la fonction d'exposition	42
2.1.2 Le musée acquiert l'art du présent ou la consécration accélérée des œuvres	45
2.2 Musée d'art contemporain : une destination remise en question	48
2.2.1 Un « <i>art de musée</i> » dénaturé.....	50
2.2.2 Un art, au musée, illisible	52
2.3 Musée d'art contemporain : des difficultés de conservation	57
2.3.1 Des matériaux fragiles, éphémères, inconnus	59
2.3.2 Des mises en exposition complexes	60
2.3.3 Des œuvres qu'il faut reconnaître, nommer, circonscrire	61
Une documentation optimisée comme réponse aux difficultés de muséalisation.....	62
CHAPITRE TROIS	
LA DOCUMENTATION ET LE DOCUMENT COMME NOTIONS CLÉS.....	65
3.1 La notion de documentation.....	65
3.1.1 La documentation des objets de musée.....	67
3.2 La notion de document	68
3.2.1 Le document défini par les sciences de l'information et de la communication	70

3.2.1.1 Une conception bidimensionnelle du document (Jean Meyriat).....	71
3.2.1.2 Une conception tripartite du document (Roger T. Pédaque).....	73
3.2.2 Construire le concept opératoire de document.....	75
Explorer le domaine stratégique de la documentation.....	76
CHAPITRE QUATRE	
FOCALISER LA PROBLÉMATIQUE AUTOUR DE LA QUESTION DE LA DOCUMENTATION.....	79
4.1 Interroger les professionnels des musées et des FRAC.....	81
4.1.1 Une diversité de professionnels, en France et au Québec.....	81
4.1.2 Connaître les défis de la documentation et interroger la présence.....	85
4.1.3 Une documentation nécessaire et spécifique pour chaque pièce.....	86
4.1.4 Une documentation qu'il faut collecter, valider et augmenter.....	89
4.1.5 L'artiste comme source d'informations.....	90
4.1.6 Une documentation lacunaire vue comme une réalité, une liberté, un frein.....	91
4.1.7 Une présence latente plus ou moins traduite par le statut des objets de musée.....	92
4.2 Consulter des bases de données et examiner des fiches descriptives.....	94
4.2.1 Une diversité de collections et de pièces accessibles en ligne.....	95
4.2.2 Interroger la présence, dans les collections, à travers les fiches descriptives.....	99
4.2.3 Une présence latente, mais exprimée à travers quelques énoncés.....	102
4.2.3.1 Une datation plus précise qui identifie le moment de la création.....	106
4.2.3.2 Des informations qui évoquent le mode ou le contexte de création.....	107
4.2.3.3 Des photographies qui révèlent le mode ou le contexte de création ou de réitération.....	108
4.2.3.4 Un type d'objet ou une technique de fabrication non traditionnels.....	109
4.3 Examiner des dossiers d'œuvres.....	110
4.3.1 Une diversité de pratiques et une diversité d'objets de musée.....	112
4.3.2 Interroger la documentation et la présence, dans les collections, à travers les dossiers d'œuvres.....	117
4.3.3 Une structure plus ou moins générique.....	118
4.3.4 Un partage tripartite de la documentation.....	121
4.3.5 Une diversité de documents techniques.....	126
4.3.6 Une présence essentiellement énoncée dans la littérature historique et critique.....	126
4.4 Évaluer la validité des résultats obtenus.....	127
4.4.1 Des difficultés de conservation qui font écho à la littérature.....	128
4.4.1.1 L'intention de l'artiste comme discours structurant de la conservation.....	128
4.4.1.2 Les rôles et les responsabilités des professionnels et des artistes partagés.....	130
4.4.1.3 Le respect du concept des pièces comme principe de la conservation.....	133
4.4.2 Fiches et dossiers : les interroger à la lumière d'autres sources.....	135
4.4.3 Des difficultés associées au statut hybride des objets plus ou moins reconnues.....	137
Interroger la muséalisation à travers l'étude de la « face documentaire ».....	138
CHAPITRE CINQ	
DÉTERMINER LA MÉTHODOLOGIE ET CONSTRUIRE LA NOTION DE FACE DOCUMENTAIRE.....	141
5.1 Choisir une méthode de recherche qualitative : une étude de cas.....	141
5.2 Construire un corpus.....	142
5.2.1 Des objets des collections muséales et des FRAC, de la France ou du Québec.....	142
5.2.2 La performance comme pratique artistique.....	143

5.2.3 Les cas de la recherche ou les objets de musée du corpus.....	146
5.2.4 Collecter les données	149
5.3 La face documentaire comme paratexte de la prestation artistique	151
Construire un récit de la muséalisation de chacune des performances	154
QUELLES STRATÉGIES DE MUSÉALISATION?	157
DEUXIÈME PARTIE	
ÉTUDES DE CAS : DES PERFORMANCES ET LEUR FACE DOCUMENTAIRE	159
CHAPITRE SIX	
<i>HIVER ET DANSE DANS LA NEIGE</i> DE FRANÇOISE SULLIVAN	161
6.1 <i>Hiver</i> : une danse automatiste, unique et improvisée	162
6.1.1 Enregistrer la performance : un film et des photographies de Maurice Perron	163
6.1.2 Revisiter le territoire documentaire : un album photographique multiple.....	164
6.1.3 Un document composite qui s'impose comme « <i>substitut</i> » de la performance.....	166
6.1.4 Un document qui fait œuvre, mais qui demeure second	167
6.2 Sélectionner et désigner <i>Danse dans la neige</i> : l'album fait objet de musée	168
6.2.1 Un catalogage qui traduit l'ambiguïté du statut de l'objet	169
6.2.2 Une auctorialité partagée et concurrencée.....	170
6.2.2.1 L'œuvre de Françoise Sullivan s'impose	172
6.2.2.2 Des rapports encore méconnus entre performances et documents.....	172
6.2.3 Des tirages autonomes qui enrichissent la face documentaire	174
6.3 Exposer <i>Danse dans la neige</i> : un fragment de l'objet de musée	177
6.3.1 Aucune règle explicite de mise en exposition.....	180
La muséalisation articulée autour d'un document substitut	180
CHAPITRE SEPT	
<i>AUTO PORTRAIT(S)</i> DE GINA PANE.....	181
7.1 <i>Autoportrait(s)</i> : une action unique et minutieusement préparée	182
7.1.1 Enregistrer l'action : une vidéo et les photographies de Françoise Masson	183
7.1.2 Des photographies choisies et tirées en collaboration avec Françoise Masson	183
7.1.3 Anticiper le territoire documentaire : des constats d'actions uniques.....	183
7.1.4 Un constat qui fait œuvre et qui équivaut à la performance	186
7.2 Sélectionner et désigner <i>Autoportrait(s)</i> : constituer un ensemble autour du constat	188
7.2.1 Définir un ensemble : prendre appui sur une littérature historique et critique	189
7.2.2 Sceller l'ensemble <i>Autoportrait(s)</i> par le catalogage	191
7.2.3 L'ensemble : une stratégie pour témoigner de l'action de multiples points de vue	194
7.2.3.1 Des enregistrements photographiques.....	195
7.2.3.2 Des études préparatoires.....	195
7.2.3.3 Des reliques	196
7.2.3.4 Des productions périphériques	197
7.3 Exposer <i>Autoportrait(s)</i> : un ensemble documentaire.....	197
7.3.1 Constituer une unité documentaire pour donner accès à l'action.....	202
7.3.2 Des règles souples de mise en exposition partiellement consignées	205
La muséalisation articulée autour d'un ensemble de documents	207

CHAPITRE HUIT

LES CESSIONS DE ZONES DE SENSIBILITÉ PICTURALE IMMATÉRIELLE D'YVES KLEIN 211

8.1 Les <i>Cessions de zones de sensibilité picturale immatérielle</i> : des rituels performatifs	212
8.1.1 Matérialiser l'immatériel : le rituel, le reçu, le verbe	215
8.1.1.1 Un rituel qui accomplit les <i>Cessions</i>	215
8.1.1.2 Un reçu qui authentifie l'acte de cession	216
8.1.1.3 Le verbe qui désigne les <i>Cessions</i>	217
8.1.2 Anticiper un territoire documentaire : des photographies, des souches, des tapuscrits	218
8.1.2.1 Enregistrer les rituels : des images de photographes invités	219
8.1.2.2 Retranscrire les informations contenues dans les reçus : des souches	220
8.1.2.3 Rédiger les <i>Règles rituelles</i> : des tapuscrits	220
8.1.3 Revisiter le territoire documentaire : un cahier illustré et annoté	220
8.1.4 Une documentation omniprésente, mais essentiellement seconde	221
8.2 Sélectionner et désigner les <i>Cessions</i> : deux productions périphériques	223
8.2.1 Un traitement qui tend à taire le statut documentaire des objets	225
8.3 Exposer les <i>Cessions</i> : l'objet de musée constitué en document	227
8.3.1 <i>Chèque</i> et <i>Chéquier</i> : des mises en exposition distinctes	228
8.3.2 <i>Chèque</i> et <i>Chéquier</i> : objets artistiques et supports documentaires	233
8.4 Exposer les <i>Cessions</i> : vers une forme stabilisée sans l'objet de musée	235
La muséalisation articulée autour d'un document périphérique	238

CHAPITRE NEUF

INTIME ET PERSONNEL D'ESTHER FERRER 239

9.1 <i>Intime et personnel</i> : une performance aux multiples occurrences	241
9.1.1 La notation d' <i>Intime et personnel</i> : une « proposition ZAJ », une « partition »	242
9.1.2 Enregistrer la performance : des photographies d'une occurrence	244
9.1.3 Revisiter le territoire documentaire : une série photographique	245
9.1.4 Une documentation seconde	246
9.2 Sélectionner et désigner <i>Intime et personnel</i> : des photographies et « la » performance	247
9.2.1 Acheter des photographies, obtenir le droit de réitération	251
9.2.2 Affirmer la présence de la performance dans la collection	252
9.2.3 Une fiche descriptive pour énoncer la présence de la performance	253
9.2.4 Une documentation qui jette les bases d'un script de la performance	255
9.2.4.1 La partition d' <i>Intime et personnel</i>	257
9.2.4.2 Le questionnaire d'artiste	258
9.2.4.3 Des enregistrements : photos et vidéos	259
9.3 Présenter <i>Intime et personnel</i> : exposer l'ensemble photographique	260
9.4 Présenter <i>Intime et personnel</i> : réitérer la performance	260
9.4.1 Déterminer les propriétés facultatives de la performance avec l'artiste	262
9.4.2 Enregistrer la performance : des photographies de la réitération	264
La muséalisation articulée autour d'un document substitut, d'un droit de réitération et d'un script	266

CHAPITRE DIX

TELL ME DE GUY DE COINTET.....267

10.1 <i>Tell Me</i> : une pièce de « théâtre performance »	268
10.1.1 Les (dé)notations de <i>Tell Me</i> : des textes de théâtre tapés à la machine	271
10.1.2 Enregistrer la pièce : des photographies et des vidéos	271
10.2 <i>Tell Me</i> : une installation	272
10.3 Sélectionner et désigner <i>Tell Me</i> : les objets scéniques et le droit de réitérer la pièce	274
10.3.1 Acquérir des objets d'art.....	275
10.3.1.1 Les objets scéniques : des accessoires, mais aussi des sculptures	275
10.3.1.2 Les objets scéniques : des pièces uniques et authentiques	276
10.3.2 Acquérir des substituts authentifiés.....	278
10.3.3 Acquérir une réplique de jeu.....	279
10.3.4 Acquérir les archives	280
10.3.5 Obtenir les droits incorporels.....	280
10.3.6 Une fiche descriptive qui identifie essentiellement l'installation	281
10.4 Présenter <i>Tell Me</i> : exposer le « set »	281
10.4.1 Déterminer l'installation sur la base des archives et des témoignages	282
10.4.2 Un ensemble documentaire qui compose le script de l'installation	285
10.4.2.1 Une liste des objets.....	285
10.4.2.2 Des enregistrements : des photographies des mises en exposition	285
10.4.2.3 Un plan de l'estrade	286
10.4.3 L'exposition documentaire : une stratégie qui affirme le double statut des objets	286
10.5 Présenter <i>Tell Me</i> : réitérer la pièce de théâtre	288
10.5.1 Remettre en scène sur la base des archives et des témoignages	288
10.5.2 Un ensemble documentaire qui compose le script de la performance	290
10.5.3 Réitérer : une stratégie de muséalisation pour contrer la fétichisation	290
La muséalisation articulée autour de sculptures / accessoires et d'un droit de réitération.....	292

CHAPITRE ONZE

LES ÉPOUX ARNOLFINI DE CLAUDIE GAGNON293

11.1 <i>Les Époux Arnolfini</i> : tableau vivant du spectacle <i>Dindons et Limaces</i>	294
11.1.1 Un scénario et des indications de jeu qui ne sont pas notés.....	296
11.1.2 Enregistrer les tableaux vivants : des photographies et des vidéos	297
11.2 Sélectionner et désigner <i>Les Époux Arnolfini</i> : extraire et adapter le tableau vivant.....	297
11.2.1 Adapter un tableau vivant.....	298
11.2.2 Des thèmes de discussion.....	299
11.2.2.1 La scénographie	299
11.2.2.2 L'éclairage et l'habillage sonore	300
11.2.2.3 Le CCM.....	301
11.2.2.4 Le casting.....	302
11.2.2.5 La mise en scène et le jeu	302
11.2.2.6 La régie et la manipulation des accessoires	303
11.2.2.7 Le contexte de représentation	303
11.2.3 Acquérir des costumes et des accessoires : originaux, mais pas autonomes	304

11.2.4 Conceptualiser et fabriquer un décor.....	305
11.2.5 Une documentation anticipée jette les bases du script de la pièce	305
11.2.6 Une documentation produite a posteriori complète le script de la pièce.....	306
11.3 Présenter <i>Les Époux Arnolfini</i> : réitérer le tableau vivant	307
La muséalisation articulée autour d'accessoires et d'un droit de réitération.....	307
CHAPITRE DOUZE	
KISS DE TINO SEHGAL	309
12.1 <i>Kiss</i> : une danse continue et répétée pour deux danseurs	311
12.1.1 Ne pas enregistrer la performance : interdire pour favoriser l'expérience directe	313
12.1.2 Des photographies et des vidéos clandestines produites et diffusées	315
12.1.3 Des récits de témoins oculaires et des récits de récits	317
12.2 Sélectionner et désigner <i>Kiss</i> : une édition de la danse et le droit de la réitérer ...	317
12.2.1 Un protocole d'acquisition accompli oralement.....	318
12.2.2 Le musée joue et contourne le jeu : production d'une documentation minimale	319
12.2.3 Noter et consigner les conditions d'acquisition, de conservation, de présentation.....	320
12.3 Présenter <i>Kiss</i> : réitérer la chorégraphie.....	323
12.3.1 Des conditions de présentation qui deviennent des propriétés constitutives.....	324
12.3.2 Aucune (dé)notation, mais des interprètes dépositaires de la danse	326
12.3.3 Des variations tacitement attendues qui participent du discours de la pièce.....	327
La muséalisation articulée autour du seul droit de réitération.....	328
DEUX TERRITOIRES DOCUMENTAIRES POLARISÉS	331
CONCLUSION	339
BIBLIOGRAPHIE (PAR ORDRE ALPHABÉTIQUE).....	359
BIBLIOGRAPHIE (PAR TYPES DE DOCUMENTS)	377
TABLE DES MATIÈRES.....	395
APPENDICE A PLAN DES ENTRETIENS ET EXEMPLES DE QUESTIONS.....	401
APPENDICE B FICHES DESCRIPTIVES	405
APPENDICE C FICHES DESCRIPTIVES DES PIÈCES DU CORPUS	457
APPENDICE D CONTENU DES DOSSIERS D'ŒUVRES DES PIÈCES DU CORPUS	483

APPENDICE A

PLAN DES ENTRETIENS ET EXEMPLES DE QUESTIONS

Thèmes des entretiens

La documentation des pièces contemporaines

- Difficultés de documentation, d'archivage
- Initiatives de l'institution
- Dossier d'œuvre, centre de documentation et autres outils
- Participation et intérêt de l'artiste

L'exposition des pièces contemporaines

- Difficultés de mise en vue
- Réactivation, réactualisation
- Exposition de documents
- Collaboration de l'artiste
- Participation et intérêt de l'artiste

La présence, dans les collections, des œuvres contemporaines (sous-entendues : interventions, performances, installations éphémères, événements, etc.)

- Présence ou absence de ces œuvres dans la collection?
- Matérialité et forme des pièces : photo, vidéo, dessin, croquis, etc.
- Statut des pièces : document, œuvre, fragment de l'œuvre; ambiguïté, oui ou non?

Questions (exemples) des entretiens semi-directifs

Questions :

Avez-vous déjà été confronté à des problèmes d'archivage ou de documentation d'œuvres contemporaines?

Comment abordez-vous / résolvez-vous ces problèmes de pérennisation?

Parlez-moi du processus de documentation des œuvres dans votre structure.

Pouvez-vous me dire ce qu'est « *un bon dossier d'œuvre* »? Que contient-il? Comment sont choisis les documents qu'il contient?

Le dossier évolue-t-il au fil du temps? À quels moments? Comment?

Rencontrez-vous des problèmes de mise en vue des œuvres, des problèmes d'exposition?

Avez-vous déjà exposé des documents visant à accompagner des œuvres contemporaines? Pourquoi? Dans quelles circonstances? Quel(s) type(s) de documents étai(en)t-ce?

Lors de l'acquisition d'une œuvre, réfléchissez-vous à son éventuelle exposition?

Y a-t-il dans la collection, des œuvres qui présentent ces types de problèmes? Pouvez-vous me donner des exemples?

Y a-t-il dans la collection, sous une forme ou une autre, des œuvres éphémères, des œuvres qui n'ont pas de matérialité permanente ou que l'on associe à un événement, un contexte spécifique?

APPENDICE B

FICHES DESCRIPTIVES

Conical Intersect, Gordon Matta-Clark, MNAM

Anthologies de performance, Marina Abramović, MNAM

Conical Inter-Sect, Gordon Matta-Clark, MNAM (fragment)

Réceptionisme : ou le mal au ventre d'Yves Klein, Scoli Acosta, FRAC P.A.C.A.

Une vraie famille doit faire son lit petit à petit, Claudine Cotton, MNBAQ

Running Fence, Project for Sonoma and Marin Counties California, Christo, MNAM

Azione Sentimentale, Gina Pane, MNAM (fragment)

Invitation pour une performance, James Lee Byars, MNAM

Ait-il se term, John Bock, FRAC Champagne-Ardenne (fragment)

Take this position for one minute, Erwin Wurm, FRAC P.A.C.A.

Yard of Ale (Get Shiry), Jonathan Monk, FRAC Languedoc-Roussillon

Le Dais, Patrick Van Caekenbergh, FRAC P.A.C.A.

Visite guidée, Dector et Dupuy, FRAC Lorraine

Proxy/Coma, Dora Garcia, FRAC Lorraine

Little Journey, Gina Pane, FRAC Bretagne

(Sans titre), Gina Pane, FRAC Bretagne (fragment)

Action ORLAN CORPS. Le Baiser de l'artiste, Orhan, MNAM

Action ORLAN-CORPS. MesuRage du Centre Pompidou, Orhan, MNAM

Âne bleu, Stephen Wilks, FRAC P.A.C.A. (fragment)

Générique, Boris Achour, FRAC P.A.C.A. (fragment)

Gordon Matta-Clark

New York (États-Unis), 1943 - New York (États-Unis), 1978

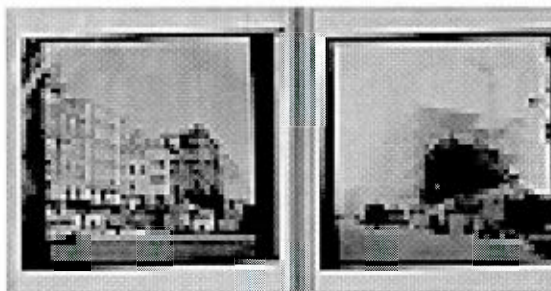
Conical Intersect

(Intersection conique)

1975

Paris, 27/29 rue Beaubourg
Série de 5 épreuves couleurs
Photographie

Inv. : AM 1991-48(1) à AM 1991-48(5)



Vue d'ensemble des 5 éléments de l'œuvre.
Cliché coul. 1991 CX 0224
Philippe Migeat
Documentation des Collections du Mnam (diffusion
RMN)

détail des 5 éléments de l'ensemble E1409 correspondant à la recherche

E1409- 1Conical Intersect
Série de 5 épreuves couleurs
1975**Conical Intersect**

(Intersection conique)

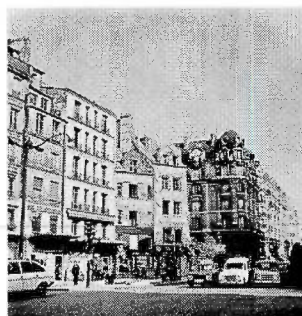
Before

1975

Paris, 27/29 rue Beaubourg
Epreuve chromogène
106,3 x 112 x 5,5 cm

Achat 1990

Inv. : AM 1991-48(1)



Cliché coul. 1991 CX 0259
Philippe Migeat
Documentation des Collections du Mnam (diffusion
RMN)

E1409- 2Conical Intersect
Série de 5 épreuves couleurs
1975**(Sans titre)**

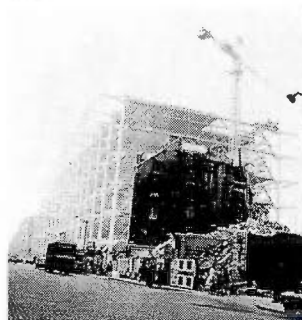
Préparation

1975

Paris, 27/29 rue Beaubourg
Epreuve chromogène
107 x 112 x 5,5 cm
(hors marge : 99,9 x 105 cm)

Achat 1990

Inv. : AM 1991-48(2)

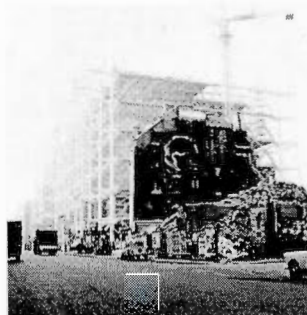


Cliché coul. 1991 CX 0260
Philippe Migeat
Documentation des Collections du Mnam (diffusion
RMN)

E1409- 3

Conical Intersect
Série de 5 épreuves couleurs
1975
(Sans titre)
Process
1975
Paris, 27/29 rue Beaubourg
Epreuve chromogène
106,3 x 112 x 5,5 cm
(hors marge : 99,7 x 105 cm)

Achat 1990
Inv. :AM 1991-48(3)

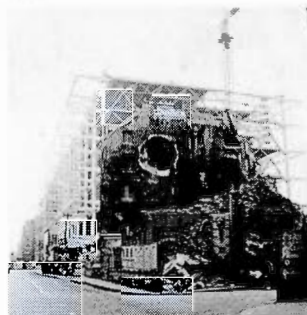


Cliché coul. 1991 CX 0261
Philippe Migaut
Documentation des Collections du Mnam (diffusion RMN)

E1409- 4

Conical Intersect
Série de 5 épreuves couleurs
1975
(Sans titre)
Détail
1975
Paris, 27/29 rue Beaubourg
Epreuve chromogène
101,6 x 106,7 cm

Achat 1990
Inv. :AM 1991-48(4)

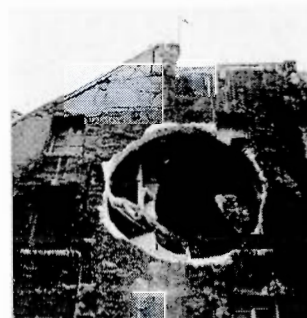


Cliché coul. 1991 CX 0262
Philippe Migaut
Documentation des Collections du Mnam (diffusion RMN)

E1409- 5

Conical Intersect
Série de 5 épreuves couleurs
1975
(Sans titre)
Détail End
1975
Paris, 27/29 rue Beaubourg
Epreuve chromogène
101,6 x 106,7 cm

Achat 1991
Inv. :AM 1991-48(5)



Cliché coul. 1991 CX 0263
Philippe Migaut
Documentation des Collections du Mnam (diffusion RMN)



Service de la documentation photographique du MNAM
(Dist. RMN-GP)
(c) Adagp

Marina Abramovic, Ulay (Uwe

Laysiepen, dit),

Anthologie de performances

GBHGFUYTOJHGOG

1975 - 1980

Nouveaux médias, Vidéo

3 parties

U-matic (x3), PAL, noir et blanc, son

durée: 170'

Achat 1991

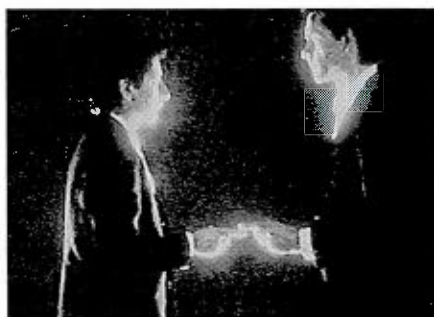
Inv. : AM 1991-57

expositions :

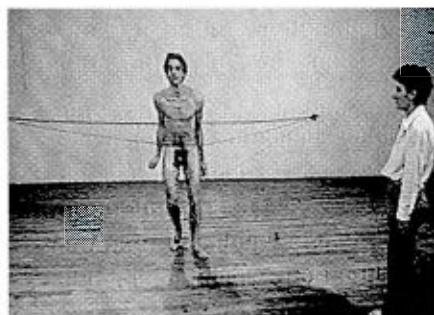
- Les Collections du Centre Georges Pompidou : un choix - volet vidéo : Paris (France), Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 15 juin 1998-13 septembre 1999
- Enigma objekta = Enigme de la modernité, Kolekcija Nacionalnog muzeja moderne umjetnosti Centra Pompidou, Paris = La collection du Musée national d'art moderne Centre Pompidou : Budapest (Hongrie), Ludwig Múzeum / Museum of Contemporary Art, 14 mars 2005-15 mai 2005 // Zagreb (Croatie), Galerija Klovcevi Dvori, 17 décembre 2004-20 février 2005
- Collection Nouveaux Médias : Paris (France), Université Paris I - Panthéon-Sorbonne M.S.T. conservation et restauration, 01 février 2006-31 mars 2006 // Paris (France), Université Paris I - Panthéon-Sorbonne M.S.T. conservation et restauration, 01 février 2006-31 mars 2006 // Paris (France), Ecole nationale supérieure des arts décoratifs, 02 janvier 2006-28 janvier 2006 // Paris (France), Ecole nationale supérieure des arts décoratifs, 02 janvier 2006-28 janvier 2006 // Bordeaux (France), Ecole supérieure des Beaux-Arts de Bordeaux, 11 octobre 2005-31 décembre 2005 // Bordeaux (France), Ecole supérieure des Beaux-Arts de Bordeaux, 11 octobre 2005-31 décembre 2005
- Yves Klein : corps, couleur, immatériel : Vienne (Autriche), Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, 08 mars 2007-03 juin 2007 // Paris (France), Centre Pompidou, 04 octobre 2006-05 février 2007
- Collection Nouveaux Médias : Amiens (France), Faculté des Arts/ La Teinturerie, 01 février 2007-30 mars 2007
- Elles@centrepompidou : Paris

(France), Musée national d'art moderne, 27 mai 2009-28 février 2011

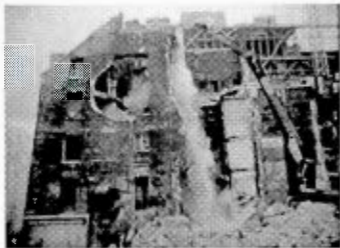
- Rendez-vous du Forum: Blanche-Neige, le banquet
Une proposition de Catherine Bay :
Paris (France), Centre Pompidou, 19 juillet 2010-25 juillet 2010
- Le corps comme sculpture (2) : Paris (France), Musée Rodin, 05 octobre 2010-26 décembre 2010



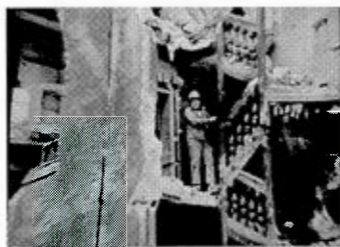
Service de la documentation photographique du MNAM
(Dist. RMN-GP)
(c) Adagp



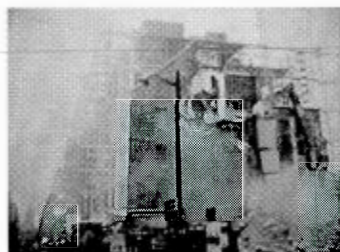
Service de la documentation photographique du MNAM
(Dist. RMN-GP)
(c) Adagp



D'après un photogramme
Cliché coul.
Jean-Claude Planchet
Documentation des Collections du Mnam (diffusion RMN)



D'après un photogramme
Cliché coul.
Jean-Claude Planchet
Documentation des Collections du Mnam (diffusion RMN)



D'après un photogramme
Cliché coul.
Jean-Claude Planchet
Documentation des Collections du Mnam (diffusion RMN)



D'après un photogramme
Cliché coul.
Jean-Claude Planchet
Documentation des Collections du Mnam (diffusion RMN)

Gordon Matta-Clark

New York (États-Unis), 1943 - New York (États-Unis), 1978

Conical Inter-Sect

1974

Paris, rue Beaubourg. Réalisé dans le cadre de la Biennale de Paris de 1975

Film cinématographique 16 mm couleur, silencieux

Durée : 17'52"

Caméraman : Bruno de Witt

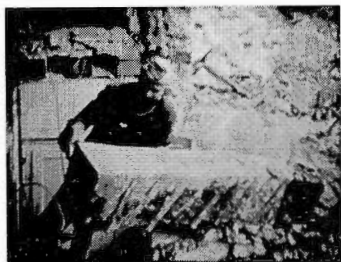
Son : Nicolas Petit Jean

Distributeur : Light Cone

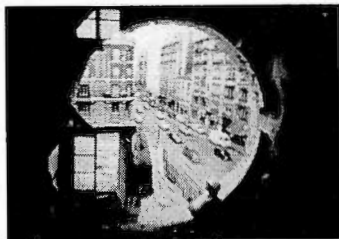
Coupe réalisée par l'artiste dans deux maisons mitoyennes du Centre Pompidou

Acheté 1994

Inw. : AM 1994-F1271



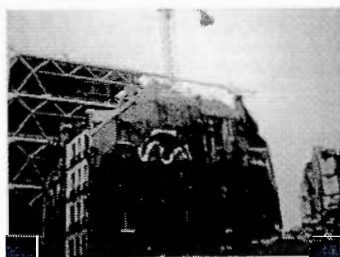
D'après un photogramme
Cliché coul.
Jean-Claude Planchet
Documentation des Collections du Mnam (diffusion RMN)



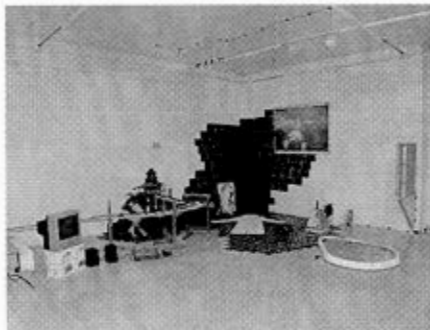
D'après un photogramme
Cliché coul.
Jean-Claude Planchet
Documentation des Collections du Mnam (diffusion RMN)



D'après un photogramme
Cliché coul.
Jean-Claude Planchet
Documentation des Collections du Mnam (diffusion RMN)



D'après un photogramme
Cliché coul.
Jean-Claude Planchet
Documentation des Collections du Mnam (diffusion RMN)



Cliché coul. CAT.2005 - Visuel fourni par l'artiste
(c) droits réservés

Scoli ACOSTA

1973, Los Angeles (États-Unis)

Réceptionisme: ou le mal au ventre d'Yves Klein

Le mal au ventre de Yves Klein

novembre 2004

Installation

"Un microcosme fait d'une narration libre, d'histoire de l'art, de mythologie personnelle et de paradoxes."

14 éléments de décor de performance dont: photocopies, documents sur la performance et vidéo utilisée lors de la performance

Dimensions variables

Achat à l'artiste en 2004

Frac Provence-Alpes-Côte-d'Azur

Inv. : 2004.522

expositions : Lotissement de cimaises :

Nice, Villa Arson / Centre national d'art contemporain, 5 novembre 2005-11 janvier 2006

. Jouer avec des choses mortes : Nice, Villa Arson / Centre national d'art contemporain, 1 février-30 juin 2008

FICHE DESCRIPTIVE

Número d'accèsion	0005 2769				
	002005	002769	000000	000000	000000
	<u>Autre numéro</u>	<u>Type</u>	<u>Source</u>	<u>Note</u>	
	CP.2004.26	Autre numéro d'inventaire	Acquisitions	CP.2004.26 WAS CHANGED BY Marie-France Laflamme ON 2005-12-19. Oeuvre transférée à la collection permanente.	
Entier/Partie	ENTIER		Nombre d'objet	7	
	<u>Quantité</u>	<u>Élément</u>	<u>Note</u>		
	1	sculpture	renard empaillé		
	1	panier	avec un album de photographies		
	5	photographies	photographies encadrées		
Catégorie	Techniques mixtes				
	<u>Termes relatifs au thème</u>		Techniques mixtes	<u>Niveau</u> 3 Assemblage sculptural	
	<u>Catégorie antérieure</u>				
Nom de l'objet	Assemblage sculptural				
	<u>Nom de l'objet</u> Assemblage sculptural				
Artiste	Cotton, Claudine				
	<u>Artiste</u> Cotton, Claudine				
	Spécification				
	Resp. Attribution				
	Source Attribution				
	Exactitude				
	Commentaire				
	taxidermistie : Lucille Lemay (pour le renard)				
	<u>Autre artiste</u> Lessard, Jacinthe				
	Spécification				
	Resp. Attribution				
	Source Attribution				
	Exactitude				
	Commentaire				
	photographie pour 4 des 5 épreuves à la gélatine argentique, le 5e étant un passant				
Titre	Une vraie famille doit faire son lit petit à petit				
	<u>Titre</u> Une vraie famille doit faire son lit petit à petit				
	<u>Resp. Attribution</u>				
	<u>Date Attribution</u>				
	<u>Source attribution</u>				
	<u>Exactitude</u>				
	<u>Commentaire</u>				
	<u>Traduction du titre</u> A Real Family Must Make Its Bed Little by Little				
	<u>Resp. Attribution</u>				
	<u>Date Attribution</u> 2004-10-22				
	<u>Source attribution</u> Expo : Ils causent des systèmes				
	<u>Exactitude</u>				
	<u>Commentaire</u>				
Culture réf. culturelle	Canadienne, Québécoise				
	<u>Culture</u> Canadienne				
	<u>Culture</u> Québécoise				
Date de production	2001				

FICHE DESCRIPTIVE

<u>Date de production</u>	2001	<u>Siècle</u>	XXI
<u>Date de début</u>	2001	<u>Date de fin</u>	2001
<u>Resp. Attribution</u>			
<u>Date Attribution</u>			
<u>Source Attribution</u>			
<u>Exactitude</u>			
<u>Commentaire</u>			

Lieu de production

Québec (Québec), Canada

Municipalité d'origine: Québec
Province d'origine: Québec
Pays d'origine: Canada

Technique d'expression

Renard empaillé, panier, livret et photographies encadrées

<u>Élément</u>	<u>Descripteur</u>	<u>Terme</u>	<u>Note</u>
Matière animale	Matériau	Renard empaillé	peau de renard tanné
Matière végétale	Matériau	Panier	panier d'osier
Objet	Matériau	Livret	album de photographies, textes à l'encre, fourrure de renard et lacet de cuir
Objet	Matériau	Photographies encadrées	photographe : Jacinthe Lessard (pour 4/5 des épreuves à la gélatine argentique)
Fibre	Matériau	Taies d'oreiller	avec impression de textes (ne pas l'indiquer sur la fiche principale)
Entier	Technique de fabrication	Taxidermie	taxidermiste : Lucille Lemay (pour le renard)
Entier	Technique de fabrication	Vannerie	
Entier	Technique de fabrication	Assemblage	

Dimensions

129 x 137 x 100 cm (ensemble)

<u>Partie mesurée</u>	<u>Oeuvre (ensemble)</u>		
<u>Hauteur</u>	129.0	<u>Largeur</u>	187.0
<u>Profondeur</u>	100.0	<u>Diamètre</u>	
<u>Poids</u>			
<u>Partie mesurée</u>	<u>Oeuvre (section)</u>		
<u>Hauteur</u>	41.0	<u>Largeur</u>	60.0
<u>Profondeur</u>	30.0	<u>Diamètre</u>	
<u>Poids</u>			
<u>Partie mesurée</u>	<u>Oeuvre (section)</u>		
<u>Hauteur</u>	34.0	<u>Largeur</u>	30.0
<u>Profondeur</u>	23.0	<u>Diamètre</u>	
<u>Poids</u>			
<u>Partie mesurée</u>	<u>Oeuvre (section)</u>		
<u>Hauteur</u>	12.5	<u>Largeur</u>	17.5
<u>Profondeur</u>	2.0	<u>Diamètre</u>	
<u>Poids</u>			

FICHE DESCRIPTIVE

Partie mesurée	
Type	Remarques sur les dimensions 0
Note	Les dimensions (ensemble) correspondent au plan 1 où les photographies encadrées sont accrochées au mur; dimensions où celles-ci sont déposées dans le panier avec l'album de photographies (plan 2) : 41 x 98 x 71 cm (T. Labbé).

Sujet

Citation

<u>Sujet</u>	Citation
<u>Description</u>	Animaux mammifères renard; Objets façonnés contenant panier, représentations objets d'art photographies représentant Nathan, Lucille, Les jumeaux et Ève; Signes alphabétiques écriture texte (dans le livret et sur les taies d'oreiller)
<u>Signification iconographique</u>	L'action a eu lieu dans la rue et a évolué sur cinq jours avec un lit-promenade, dans le quartier Saint-Roch à Québec. Chaque jour, je choisissais et invitais une personne à dormir dans mon lit douillet qui agissait, tout comme son renard accompagnateur, comme piège [d'attraction]. Ainsi, au fil des jours, j'ai constitué une famille dont le lien entre les membres fut d'avoir occupé un même lit. Réalisée sous le thème de la famille, j'avais choisi le lit comme lieu d'action pour sa charge émotive. Car, le lit constitue souvent le lieu où l'on naît et où l'on meurt, le lieu où nous risquons de nous retrouver le plus intensément seul ou le plus intensément avec l'autre. Si, à travers ses actions et ses objets insolites, cette manœuvre entremêle le kitch du cocooning, notre fascination pour le privé/public et une idéalisation nostalgique du souvenir (allusion au conte pour enfant), elle est d'abord une action poétique sur l'appropriation, nos besoins réels d'attachement, le temps qu'il est nécessaire d'accorder à l'autre. (Claudine Cotton)

Accessoires

Mention

Transfert de la collection Prêt d'œuvres d'art du Musée national des beaux-arts du Québec

Acquisition

<u>No. Référence</u>	ACQ-CPOA-2004-23	05.717; rapport annuel 2003-2004
<u>Comité antérieur</u>	Comité d'acquisition CPOA	<u>Date</u> 2004-02-13
<u>Comité</u>	Comité d'acquisition en art contemporain et actuel	<u>Date</u> 2005-11-29
<u>Autorisation</u>	Conseil d'administration du Musée national des beaux-arts du Québec	<u>Date</u> 2005-12-09
<u>Mode d'acquisition</u>	Achat; Transfert	<u>Prix</u> 2004-02-13
<u>Date légale</u>	2004-02-13	<u>Valeur initiale</u>
<u>Vendeur</u>	Cotton, Claudine	

Adresse donateur/vendeur

224, rue des Vingt-et-un Chicoutimi G7H 5Y9 cottoncl@videotron.ca	Québec (418) 543-5154	(418) 549-7427
----------------------------------------------------------------------------	--------------------------	----------------

Statut légal

Collection permanente	Prêt autorisé	
<u>Status légal</u>	Collection permanente	<u>Date</u> 2005-11-29
<u>Propriétaire</u>	Musée national des beaux-arts du Québec	
<u>Titulaire</u>		
<u>Département</u>	Art actuel (2000 à ce jour)	
<u>Collection</u>		
<u>Détenteur droit auteur</u>	Cotton, Claudine	
<u>Droit d'auteur</u>	Gestion autonome: Claudine Cotton	
<u>Remarques</u>		
<u>Ancien propriétaire</u>	Cotton, Claudine	
<u>Date de début</u>	<u>Date de fin</u> 2004-02-13	
<u>Mode d'acquisition</u>	<u>Mode de disposition</u>	
<u>Note</u>		

Emplacement permanent

BMCN204, Module H

FICHE DESCRIPTIVE

<u>Nouvelle localisation</u>	RMCN-204, Module H-1		
<u>Niveaux</u>	RMCN-204	Module H-1	
<u>Date nouv.localisation</u>	2006-01-04	<u>Localisation en cours</u>	N
<u>But</u>	Emplacement permanent		
<u>Nouvelle localisation</u>	RMCN-204, Module H-1		
<u>Niveaux</u>	RMCN-204	Module H-1	
<u>Date nouv.localisation</u>	2006-01-04	<u>Localisation en cours</u>	Y
<u>But</u>	Emplacement actuel		
<u>Nouvelle localisation</u>	RMCN-204, Module I-1		
<u>Niveaux</u>	RMCN-204	Module I-1	
<u>Date nouv.localisation</u>	2005-12-02	<u>Localisation en cours</u>	N
<u>But</u>			
<u>Nouvelle localisation</u>	RMCN-204, Module I-1		
<u>Niveaux</u>	RMCN-204	Module I-1	
<u>Date nouv.localisation</u>	2005-12-02	<u>Localisation en cours</u>	N
<u>But</u>			
<u>Nouvelle localisation</u>	Réserve Transit		
<u>Niveaux</u>	Réserve	Transit	
<u>Date nouv.localisation</u>	2005-10-17	<u>Localisation en cours</u>	N
<u>But</u>			
<u>Nouvelle localisation</u>	MNBA, salle 11, expo.: Ils causent des systèmes. Acq. récentes..		
<u>Niveaux</u>			
<u>Date nouv.localisation</u>	2004-10-04	<u>Localisation en cours</u>	N
<u>But</u>			
<u>Nouvelle localisation</u>	Réserve 8		
<u>Niveaux</u>	Réserve 8		
<u>Date nouv.localisation</u>	2004-03-29	<u>Localisation en cours</u>	N
<u>But</u>			
<u>Nouvelle localisation</u>	Réserve 8, H		
<u>Niveaux</u>	Réserve 8	H	
<u>Date nouv.localisation</u>	2004-03-29	<u>Localisation en cours</u>	N
<u>But</u>			
<u>Condition actuelle</u>	Excellent		
<u>Date condition</u>	2004-05-12	<u>Condition en cours</u>	Y
<u>But</u>	Acquisition		
<u>Résumé</u>	Excellent état général. Rien à signaler.		
<u>Nouvelle valeur</u>	200000	Date évaluation	2003-04-01
<u>But de l'évaluation</u>	Coût de location annuel	Valeur actuelle	N
<u>Évaluateur</u>			
<u>Source de l'évaluation</u>			
<u>Note</u>			

Condition

Valeur

FICHE DESCRIPTIVE

Note

Intérêt local 1

Intérêt local 2

So. culturelle

Note diffusion

Diff. Artimage

Restauration

RCIP ☒ARTimage ☒Image ☒

Signature

Expositions

Autres informations

Prêt des oeuvres

Reproduction

<u>But</u>	<u>Dossier externe</u>
<u>Restaurateur</u>	<u>Date de restauration</u>
<u>Résumé</u>	

<u>Signature</u>	Signé au verso de chaque photographie encadrée sur le rebord gauche : Claudine Cotton
<u>Translittération</u>	Au verso de chaque photographie encadrée sur le rebord droit : photo no 1. Nathan; photo no 2 Lucille; photo no. 3 Les jumeaux; photo no 4 : Les jumeaux; photo no 5 : Eve

<u>Ils causent des systèmes. Acquisitions récentes en art actuel</u>			
<u>Date de début</u>	2004-10-21	<u>Date de fin</u>	2005-08-29
<u>Lieu d'exposition</u>	Musée national des beaux-arts du Québec : 2004-10-21 au 2005-10-16		
<u>Note</u>	salle 11		

<u>Contexte culturel</u>	Profane		
--------------------------	---------	--	--

<u># Prêt</u>	P_2004_48	<u>Exposition</u>	<u>Ils causent des systèmes. Acquisitions récentes en art actuel</u>	
<u>Emprunteur</u>	Musée national des beaux-arts du Québec			
<u>Contact</u>	Line Ouellet			
<u>But</u>	Exposition	<u>Nombre d'oeuvres</u>	25	
<u>Status</u>	Terminé	<u>Date statut</u>	2005-10-17	
<u>Date de début</u>	2004-10-21	<u>Date de fin</u>	2005-10-16	
<u>No d'accession</u>	<u>Status</u>	<u>Date statut</u>	<u>Date de départ</u>	<u>Date de retour</u>
CP.2004.26	Revenue	2005-10-17	4 octobre 2004	17 octobre 2005
<u>Lieu de l'exposition</u>	Musée national des beaux-arts du Québec			
<u>Note</u>	Salle 11			

<u># Reproduction</u>	CP.2004.26_DP1	<u>Catégorie</u>	Image
<u>Type</u>	Procédé traditionnel	<u>Format</u>	35 mm.
<u>Photographie</u>	Jean-Guy Kérouac	<u>Date photographie</u>	2004-04-01
<u>Localisation</u>			
<u># Reproduction</u>	CP.2004.26_IN1	<u>Catégorie</u>	Image
<u>Type</u>	Procédé numérique	<u>Format</u>	TIF
<u>Photographie</u>	Jean-Guy Kérouac	<u>Date photographie</u>	2004-05-04
<u>Localisation</u>	Lot 186 / CP.2004.26		
<u># Reproduction</u>	CP.2004.26_IN2	<u>Catégorie</u>	Image
<u>Type</u>	Procédé numérique	<u>Format</u>	TIF
<u>Photographie</u>	Jean-Guy Kérouac	<u>Date photographie</u>	2004-05-04
<u>Localisation</u>	Lot 186 / CP.2004.26		

FICHE DESCRIPTIVE

<u># Reproduction</u>	CP.2004.26_IN3	<u>Catégorie</u>	Image
<u>Type</u>	Procédé numérique	<u>Format</u>	TIF
<u>Photographe</u>	Jean-Guy Kérouac	<u>Date photographie</u>	2004-05-04
<u>Localisation</u>	Lot 186 / CP.2004.26		
<u># Reproduction</u>	CP.2004.26_IN4	<u>Catégorie</u>	Image
<u>Type</u>	Procédé numérique	<u>Format</u>	TIF
<u>Photographe</u>	Jean-Guy Kérouac	<u>Date photographie</u>	2004-05-04
<u>Localisation</u>	Lot 186 / CP.2004.26		
<u># Reproduction</u>	CP.2004.26_IN5	<u>Catégorie</u>	Image
<u>Type</u>	Procédé numérique	<u>Format</u>	TIF
<u>Photographe</u>	Jean-Guy Kérouac	<u>Date photographie</u>	2004-05-04
<u>Localisation</u>	Lot 186 / CP.2004.26		
<u># Reproduction</u>	CP.2004.26_IN6	<u>Catégorie</u>	Image
<u>Type</u>	Procédé numérique	<u>Format</u>	TIF
<u>Photographe</u>	Jean-Guy Kérouac	<u>Date photographie</u>	2004-05-04
<u>Localisation</u>	Lot 186 / CP.2004.26		
<u># Reproduction</u>	CP.2004.26_IN7	<u>Catégorie</u>	Image
<u>Type</u>	Procédé numérique	<u>Format</u>	TIF
<u>Photographe</u>	Jean-Guy Kérouac	<u>Date photographie</u>	2004-05-04
<u>Localisation</u>	Lot 186 / CP.2004.26		
<u># Dérivé</u>	<u>Procédé</u>	<u>Format</u>	<u>Localisation</u>
CP_2004_26_IN1.JPG	Image numérique	JPEG	\\MIMSY_MDQ\DATA\IMAGES\MAQ\2004\VP1
CP_2004_26_IN1.JPG	Image numérique	JPEG	\\MIMSY_MDQ\DATA\IMAGES\MAQ\2004\VG1
CP_2004_26_IN1.JPG	Image numérique	JPEG	\\MIMSY_MDQ\DATA\IMAGES\MAQ\2004\VP1
CP_2004_26_IN1.JPG	Image numérique	JPEG	\\MIMSY_MDQ\DATA\IMAGES\MAQ\2004\VG1
CP_2004_26_IN2.JPG	Image numérique	JPEG	\\MIMSY_MDQ\DATA\IMAGES\MAQ\2004\VP1
CP_2004_26_IN2.JPG	Image numérique	JPEG	\\MIMSY_MDQ\DATA\IMAGES\MAQ\2004\VG1
CP_2004_26_IN2.JPG	Image numérique	JPEG	\\MIMSY_MDQ\DATA\IMAGES\MAQ\2004\VP1
CP_2004_26_IN2.JPG	Image numérique	JPEG	\\MIMSY_MDQ\DATA\IMAGES\MAQ\2004\VG1
CP_2004_26_IN3.JPG	Image numérique	JPEG	\\MIMSY_MDQ\DATA\IMAGES\MAQ\2004\VP1
CP_2004_26_IN3.JPG	Image numérique	JPEG	\\MIMSY_MDQ\DATA\IMAGES\MAQ\2004\VG1
CP_2004_26_IN3.JPG	Image numérique	JPEG	\\MIMSY_MDQ\DATA\IMAGES\MAQ\2004\VP1
CP_2004_26_IN3.JPG	Image numérique	JPEG	\\MIMSY_MDQ\DATA\IMAGES\MAQ\2004\VG1
CP_2004_26_IN4.JPG	Image numérique	JPEG	\\MIMSY_MDQ\DATA\IMAGES\MAQ\2004\VP1
CP_2004_26_IN4.JPG	Image numérique	JPEG	\\MIMSY_MDQ\DATA\IMAGES\MAQ\2004\VG1
CP_2004_26_IN4.JPG	Image numérique	JPEG	\\MIMSY_MDQ\DATA\IMAGES\MAQ\2004\VP1
CP_2004_26_IN4.JPG	Image numérique	JPEG	\\MIMSY_MDQ\DATA\IMAGES\MAQ\2004\VG1
CP_2004_26_IN5.JPG	Image numérique	JPEG	\\MIMSY_MDQ\DATA\IMAGES\MAQ\2004\VP1
CP_2004_26_IN5.JPG	Image numérique	JPEG	\\MIMSY_MDQ\DATA\IMAGES\MAQ\2004\VG1

FICHE DESCRIPTIVE

CP_2004_26_IN5.JPG	Image numérique	JPEG	\\MIMSY_MDQ\DATA\IMAGES\MAQ\2004\TP\G
CP_2004_26_IN5.JPG	Image numérique	JPEG	\\MIMSY_MDQ\DATA\IMAGES\MAQ\2004\MA\G
CP_2004_26_IN6.JPG	Image numérique	JPEG	\\MIMSY_MDQ\DATA\IMAGES\MAQ\2004\MA\G
CP_2004_26_IN6.JPG	Image numérique	JPEG	\\MIMSY_MDQ\DATA\IMAGES\MAQ\2004\MA\G
CP_2004_26_IN6.JPG	Image numérique	JPEG	\\MIMSY_MDQ\DATA\IMAGES\MAQ\2004\TP\G
CP_2004_26_IN6.JPG	Image numérique	JPEG	\\MIMSY_MDQ\DATA\IMAGES\MAQ\2004\MA\G
CP_2004_26_IN7.JPG	Image numérique	JPEG	\\MIMSY_MDQ\DATA\IMAGES\MAQ\2004\MA\G
CP_2004_26_IN7.JPG	Image numérique	JPEG	\\MIMSY_MDQ\DATA\IMAGES\MAQ\2004\MA\G
CP_2004_26_IN7.JPG	Image numérique	JPEG	\\MIMSY_MDQ\DATA\IMAGES\MAQ\2004\TP\G
CP_2004_26_IN7.JPG	Image numérique	JPEG	\\MIMSY_MDQ\DATA\IMAGES\MAQ\2004\MA\G

Objets associés

<u>Numéro d'accession</u>	<u>Titre de l'oeuvre</u>
---------------------------	--------------------------

Publications

Cantin, David, <i>«Témoins d'un réel ambivalent. Plusieurs trouvailles au MNBAQ dans le cadre de deux expositions qui ouvrent une parenthèse fort intéressante au sujet de l'époque actuelle : Avancer dans le brouillard. Ils causent des systèmes»</i> . Le Devoir, Montréal, , 2004-10-30, p. E 8			
<u>Type</u>	Journal	<u>Catalogue d'exposition</u>	N
<u>Titre</u>	<i>«Témoins d'un réel ambivalent. Plusieurs trouvailles au MNBAQ dans le cadre de deux expositions qui ouvrent une parenthèse fort intéressante au sujet de l'époque actuelle : Avancer dans le brouillard. Ils causent des systèmes»</i>		
<u>Auteur</u>			
<u>Éditeur</u>			
<u>Édition</u>		<u>Lieu d'édition</u>	Montréal
<u>Date de publication</u>	2004-10-30	<u>Édition</u>	
<u>Volume</u>		<u>Numéro</u>	
<u>Pages</u>	p. E 8		
<u>Note</u>	édition des samedi 30 et dimanche 31 octobre 2004		
<u>Numéro d'accession</u>	<u>Titre</u>	<u>PAGES</u>	<u>Illustration</u>
2005.2769	Une vraie famille doit faire son lit petit à petit	p. E 8	Mentionné
Selao, Ching, <i>«Impossible retour au pays natal»</i> , Spirale, Montréal, , 2004, p. 52-53			
<u>Type</u>	Revue	<u>Catalogue d'exposition</u>	N
<u>Titre</u>	<i>«Impossible retour au pays natal»</i>		
<u>Auteur</u>	Selao, Ching		
<u>Éditeur</u>			
<u>Édition</u>	mai-juin	<u>Lieu d'édition</u>	Montréal
<u>Date de publication</u>	2004	<u>Édition</u>	mai-juin
<u>Volume</u>		<u>Numéro</u>	196
<u>Pages</u>	p. 52-53		
<u>Note</u>			
<u>Numéro d'accession</u>	<u>Titre</u>	<u>PAGES</u>	<u>Illustration</u>
2005.2769	Une vraie famille doit faire son lit petit à petit	reprod., p. 52-53	Illustré

FICHE DESCRIPTIVE

<u>Rapport annuel 2003-2004</u> , Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2004, 126 p.			
Type	Rapport annuel	Catalogue d'exposition	N
Titre	<u>Rapport annuel 2003-2004</u>		
Auteur			
Éditeur	Musée national des beaux-arts du Québec		
Édition		Lieu d'édition	Québec
Date de publication	2004	Édition	
Volume		Numéro	
Pages	126 p.		
Notes			
Numéro d'accession	2005.2769	Titre	Une vraie famille doit faire son lit petit à petit
		PAGES	p. 67
		Illustrations	Mentionné
Restrictions	<p>Droit d'expo.: à ne pas payer Le Musée n'a pas à payer l'artiste s'il expose cette oeuvre.</p> <p>Instructions pour le montage Le Musée n'a pas à payer l'artiste s'il expose cette oeuvre.</p> <p>Devis de montage : plan 1- Les photographies encadrées sont accrochées au mur à 115 cm du sol (à partir du bas) avec un espace de 10 cm entre elles; le renard est placé à angle de 45 degré avec la photographie de gauche couvrant 88 cm (suivant cet angle) du mur au renard inclus; la panier avec les deux taies d'oreiller et le livret est placé à angle droit du renard avec un espace de 35 cm entre les deux; plan 2- Placer le renard de manière à ce qu'il soit face au visiteur et déposer dans le panier les photographies encadrées, les deux taies d'oreiller et le livret (T. Labbé, 03-06-2004 : voir plan de l'artiste au dossier de l'oeuvre).</p> <p>Droit de diffusion/promotion/ins non lucratives Le Musée peut reproduire pour des fins non lucratives.</p> <p>Le droit d'exposition a été transigé lors de l'acquisition.</p>		
Sujets	<p>Contenants Objets façonnés</p> <p>Mammifères Animaux</p> <p>Représentations Objets façonnés</p> <p>Signes alphabétiques Signes</p>		
Biographie de l'artiste	<p>Cotton, Claudine Décédé: N</p> <p>Bref biographie: Née à Gaspé en 1952</p> <p>Occupation: Artiste multidisciplinaire. Vit et travaille à Chicoutimi</p> <p>Date et lieu de naissance: 1952-08-17 Gaspé (Québec), Canada</p> <p>Date et lieu de décès:</p>		

FICHE DESCRIPTIVE

Carrière

Baccalauréat en arts plastiques, Université du Québec à Chicoutimi	1989
Membre fondateur du LOBE, Chicoutimi et membre actuel de son CA	1993
Production d'œuvres d'intégration de l'art à l'architecture	1994-2003
Bourse du CALQ, Conseil des arts et des lettres du Québec	1995, 1997, 2000
Membre fondateur et membre actuel des ateliers d'artistes TouTTouT, Chicoutimi	1997
Bourse du CAC, Conseil des Arts du Canada	2000

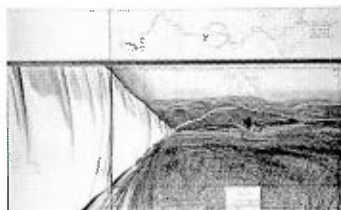
Adresse de l'artiste

Principale	Madame Claudie Cotton	(418) 549-7427
	224, rue des Vingt-et-un	
	Chicoutimi	Québec (418) 543-5154
	Canada	G7H 5Y9
	cottoncl@videotron.ca	

Personne/institution en relation avec l'artiste

Personnes associées

<u>Nom</u>	<u>Relation</u>	<u>Date début</u>	<u>Date fin</u>
Labbé, Thérèse	Catalogueur	2004-03-01	2004-06-03



Cliché N.B. 2000 X 0159
Philippe Migéat
Documentation des Collections du Mnam (diffusion RMN)

Christo

Gabrovo (Bulgarie), 1935

Running Fence, Project for Sonoma and Marin Counties, California

1976

Dessin en deux parties dans 2 cadres plexiglas
Crayon, fusain et pastel sur papier, données techniques et carte topographique
Panneau supérieur : 39,5 x 245 x 3 cm
Tote : 28,6 x 22,3 x 3 cm
Panneau inférieur : 108 x 245 x 3 cm
Signé et daté en bas à droite du panneau supérieur : Christo 1976

Don des artistes 1999
Christo et Jeanne-Claude
Inv. : AM 1999-190



Couverture de la boîte
Cliché coul. 4N00698
Philippe Migeat
Documentation des Collections du Mnam (diffusion RMN)

Gina Pane

Biarritz (Pyrénées-Atlantiques), 1939 - Paris, 1990

Azione Sentimentale

(Action sentimentale)

9 novembre 1973

Exemplaire 4/80

Photographe : Françoise Masson

Edition : Rodolphe Stadler

Action réalisée à la Galerie Diagramma, Milan

Multiple issu de l'action : dans un coffret en toile bleu gris : 16 photographies noir et blanc collées sur carton signées et numérotées, 2 textes manuscrits avec dessins originaux

Encre de Chine sur papier, photographie

4 x 31,5 x 22 cm

Chaque photo et chaque texte : 19,7x29,5cm

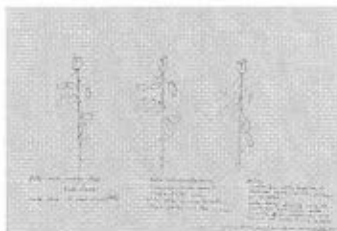
Achat 2004

Inv. : AM 2004-175

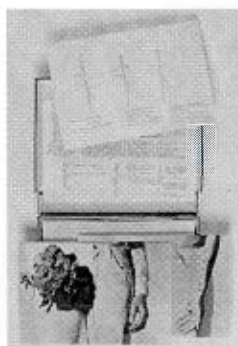
Oeuvre présentée dans les salles contemporaines du Musée



Texte et dessins : sous les tilleuls l'été avec ma mère
Cliché coul. 4N00697
Philippe Migeat
Documentation des Collections du Mnam (diffusion RMN)

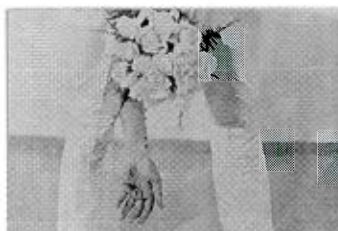


Dessins : alla ma amata Elise
Cliché coul. 4N00698
Philippe Migeat
Documentation des Collections du Mnam (diffusion RMN)





Cliché coul. 4N00898
Philippe Migaut
Documentation des Collections du Mnam (diffusion RMN)



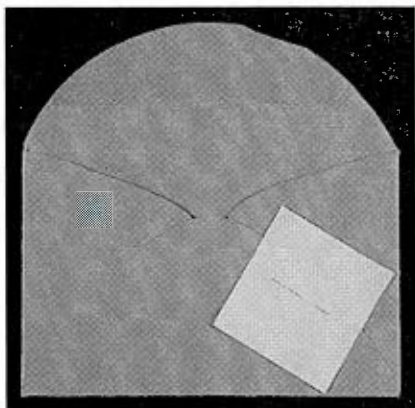
Cliché coul. 4N00899
Philippe Migaut
Documentation des Collections du Mnam (diffusion RMN)



Cliché coul. 4N00900
Philippe Migaut
Documentation des Collections du Mnam (diffusion RMN)



Cliché coul. 4N00901
Philippe Migaut
Documentation des Collections du Mnam (diffusion RMN)



Philippe Migeat - Service audiovisuel du Centre Pompidou
(Dist. RMN-GP)
(c) Estate James Lee Byars, Courtesy Galerie Michael
Werner, Cologne et New York

James Lee Byars

1932, Détroit (États-Unis) - 1997, Le Caire
(Égypte)

Invitation pour une performance

(1971)

Lettres noires sur papier blanc, enveloppe
rose

2,5x2,5 cm

Enveloppe rose : 4,5 x 7 cm

Enveloppe rose : 4,5 x 7 cm

Don de Chistiane et Eric Germain 1994

Inv. : AM 1994-90

Oeuvre présentée dans les salles contemporaines du Musée

expositions :

- Dessins : acquisitions 1992-1996 ;
Paris (France), Musée national d'art
moderne, 09 octobre 1996-06 janvier
1997
- Présentation des collections
permanentes (collections
contemporaines) : Paris (France),
Musée national d'art moderne, 03
décembre 2001-30 septembre 2003

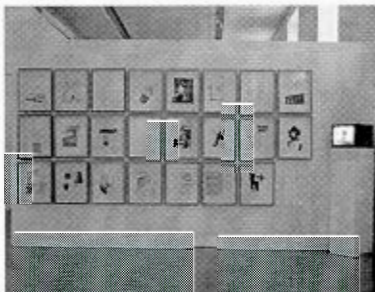
John Bock

Nationalité allemande
1965, Itzehoe (République fédérale d'Allemagne)

Ait-il se term ?

20 juin 2001
Ensemble Indissociable
Installation

Inv. : 2001.5(1), 2001.5(24)



Cliché coul. 5D35326
Frac Champagne-Ardenne
(c) John Bock

détail des 2 éléments de l'ensemble E23 correspondant à la recherche**E23- 1****(Sans titre)**

juin 2001
Collage de divers matériaux sur papier

Achat à Galerie Klosterfelde (Berlin - Allemagne) en 2001
Frac Champagne-Ardenne
Inv. : 2001.5(1)

expositions : Ici, maintenant/ailleurs : Ay, Collège Les
Bleuets, 2-20 février 2004

. Des mots au pied de la lettre : Châlons-en-Champagne,
Bibliothèque Georges Pompidou, 6 mars-3 avril 2004

. Bock à Bayen : Châlons-en-Champagne, Lycée Bayen, 6
avril-7 mai 2004

. Ne pas jouer avec des choses mortes : Nice, Villa Arson
Nice/ Centre national d'art contemporain, 29 février-26
mai 2008



Cliché coul. VUE 93-01
(c) John Bock

E23- 2**(Sans titre)**

juin 2001
Vidéo
Montage vidéo de la performance
Vidéo couleur sonore, mini DV transféré sur DVD

Achat à Galerie Klosterfelde (Berlin - Allemagne) en 2001
Frac Champagne-Ardenne
Inv. : 2001.5(24)

expositions : Ici, maintenant/ailleurs : Ay, Collège Les
Bleuets, 2-20 février 2004

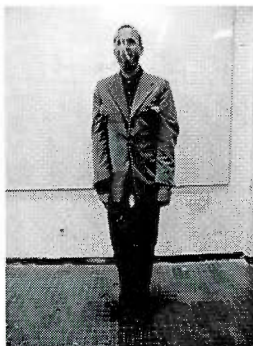
. Des mots au pied de la lettre : Châlons-en-Champagne,
Bibliothèque Georges Pompidou, 6 mars-3 avril 2004

. Bock à Bayen : Châlons-en-Champagne, Lycée Bayen, 6
avril-7 mai 2004

. Ne pas jouer avec des choses mortes : Nice, Villa Arson
Nice/ Centre national d'art contemporain, 29 février-26
mai 2008

. La fête est permanente : Reims, Frac Champagne-
Ardenne, 10 octobre 2008-18 janvier 2009

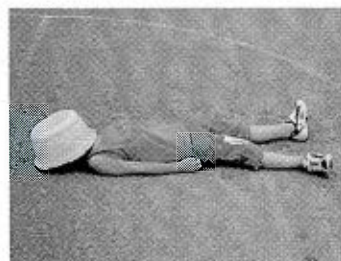
pas d'image
voir ensemble



Cliché coul. CAT.2005



Cliché coul. CAT.2005



Cliché coul. CAT.2005

Erwin WURM

1954, Bruck an der Mur (Autriche)

Take this Position for one Minute

4 mars 2000

(Oeuvre réalisée à l'occasion de l'exposition personnelle E. Wurm à la galerie Art :

Concept)

Installation

Socle, dessins et divers objets (2 champignons, 2 seaux, 5 élastiques, 4 bananes, 2 baguettes en bois, 2 verres, 1 balayette, 1 petite bassine, 3 balles de tennis, 1 tee-shirt blanc)

Socle : 35 x 400 x 244 cm

Chaque dessin : 150 x 300 cm

Cette installation fonctionne comme une invitation faite au public à monter sur le socle en bois afin de réaliser et de réactiver les Ones Minute Sculptures décrites par les onze figures des dessins accrochés au mur au dessus du socle.

Achat à l'artiste en 2000

Frac Provence-Alpes-Côte-d'Azur

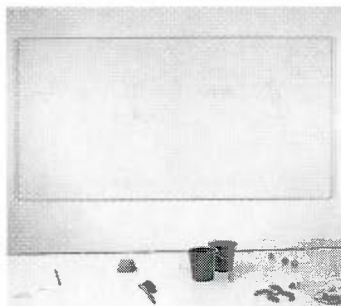
Inv. :2000.441

expositions : [Sans titre] : Marseille, Galerie des bains douche de la plaine, 8-20 mai 2002

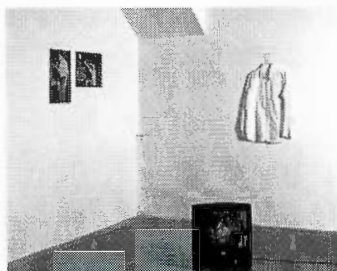
. titre non communiqué : Vitrolles, Ecole Prairial, 6 avril-2 juillet 2007

. titre non communiqué : Marseille, Galeries Lafayette, 10 septembre-8 octobre 2007

. Marseille Artistes Associés : Marseille, Vieille Charité, 27 octobre 2007-30 mars 2008



Cliché coul. CAT.2005



Cliché coul. PCD98-14-03
Jean-Luc Fournier
(c) droits réservés

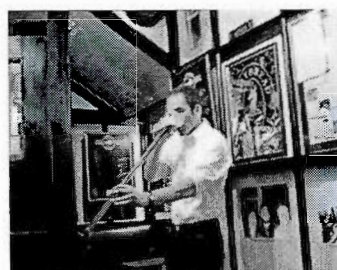


Image extraite de la vidéo
(c) droits réservés



Image extraite de la vidéo
(c) droits réservés

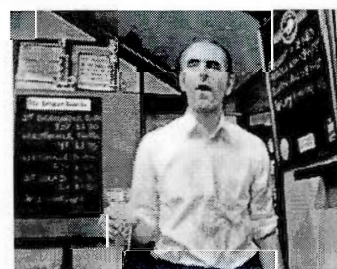


Image extraite de la vidéo
(c) droits réservés

Jonathan MONK

1969, Leicester (Royaume-Uni)

Yard of Ale (Get Shirty)

1994

Installation mixte

Ensemble relatif à une performance où l'artiste a bu 1 mètre de bière

Belacam, couleur, sonore, verre, tee-shirt avec traces de bière et 2 épreuves noir et blanc

Durée : 3'10"

Photographie : 2 x (50 x 34 cm)

Tee-shirt : 90 x 70 cm

Achat à la Galerie Nicolai Walner (Copenhague - Danemark) en 1998

Frac Languedoc-Roussillon

Inv. : 98IATEPH0826

expositions : Le Fou dédoublé, L'Idiotie en tant que stratégie dans l'art contemporain européen : Strasbourg, Apollonia / échanges artistiques européens, décembre 1999-1 septembre 2000

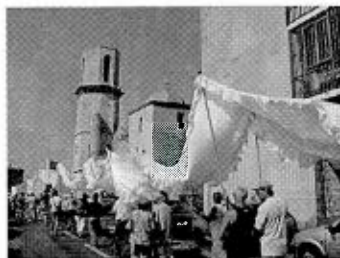
. Dévoluer : Villeurbanne, IAC - Collection Frac Rhône-Alpes, 21 juin-1 octobre 2001

. Dévoluer : Budapest (Hongrie), Műcsarnok Kunsthalle, 1 décembre 2002-1 mars 2003

. Co-intégral : Château Comtal, 25 juin-31 décembre 2004



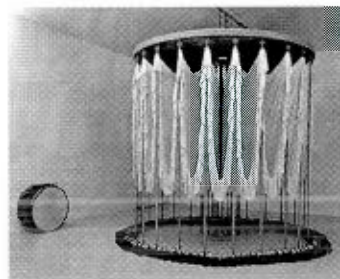
Cliché coul. CAT.2005 - Visuel fourni par la galerie



Cliché coul. CAT.2005 - Jean-Christophe Lett



Cliché coul. CAT.2005 - Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur



Cliché coul. CAT.2005 - Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur

Patrick VAN CAECKENBERGH

1960, Alost (Belgique)

Le Dais

2001

Installation

Cette sculpture en forme de carrousel est la forme "au repos" du dais de procession. La forme préliminaire a été conçue à l'occasion d'une procession pour Sainte-Cornelle au village de Sint-Cornelis Ahorebeke, où vit l'artiste. Le Dais, de couleur bleu pastel, représente le ciel "à la portée de tous", protégeant les habitants du village. Sur le collage apparaissent une reproduction de la procession dans le village de l'artiste et une vue déployée de l'installation.

Sculpture à base cylindrique en bois teinté suspendue au plafond, cylindre en fer forgé, 48 luges en bois sculpté et peint, tissus, 24 paires de charentaises, et 1 tambour,

1 photographie "Les Nébuleuses"

260 x 274 x 260 cm

Dimensions de la photographie : 68,3 x 103,3 cm

Achat à IN SITU (Paris) en 2002

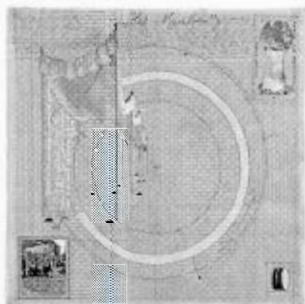
Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur

Inv. : 2002.486

expositions : Subréel : Marseille, [mac], musée d'art contemporain, 7 juillet-14 octobre 2002

. Patrick Van Caekenbergh : Marseille, Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur, 5 juillet-20 octobre 2003

. Patrick Van Caekenbergh : Nîmes, Carré d'Art, musée d'art contemporain, 27 janvier-17 avril 2005



Cliché coul. CAT.2005 - Frac Provence-Alpes-Côte-d'Azur

↑

Dector & Dupuy

Visite guidée



2007-2012
Performance
Acquisition: 2006

Depuis le début des années 80, Michel Dector et Michel Dupuy récoltent, par le biais de la photographie, des empreintes, des traces, des ambiances de la matière urbaine. Cela commence le plus souvent par une collecte d'écritures sur les murs, de voitures rayées, d'animaux écrasés, de bouteilles de bière brisées, etc. Leur démarche consiste également à prélever dans l'espace urbain des slogans, griffonnages caviardés, qui portent en eux la trace du conflit dû à la présence simultanée de deux volontés militantes antagonistes. L'accumulation de ces indices de vie, de ces actes impulsifs, est ensuite triée et classée par les deux artistes, puis reproduite sur des fragments de murs ou de toiles. C'est par ajustements successifs que ce duo a réussi à construire un espace commun, lieu de connivences, regards croisés sur les œuvres comme une extension

d'un artiste par l'autre. Dans chacun de leur projet ils tentent d'articuler deux réalités : celle de l'espace public et celle du lieu d'exposition.

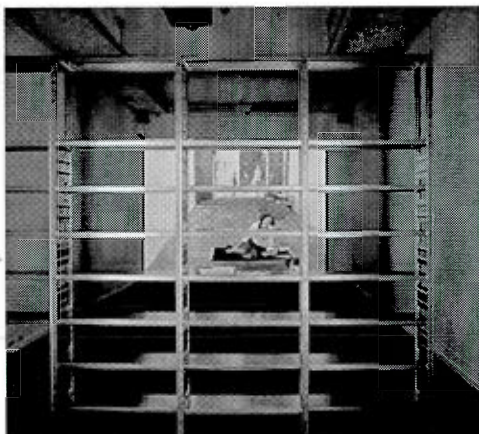
Ainsi pour le Frac Lorraine ils proposent des visites guidées de la Ville, résultat de leurs recherches vagabondes. Une manière de ramener les cris de la ville au cœur de l'institution.

↑!

Dora Garcia

Née en 1965 à Valladolid (ES)
Vit et travaille à Bruxelles (BE)

Proxy/Coma



2001
Performance et installation
Dimensions variables
Acquisition: 2001

«La vie ne peut être comprise qu'en la rembobinant.»¹
Comment le pouvoir s'exerce-t-il ? Quels sont les mécanismes de contrôle et comment opèrent-ils ? Dans quelle mesure acceptons-nous de nous soumettre à des règles ? Les dispositifs proposés par Dora Garcia sont autant de laboratoires, d'expériences qui permettent d'observer les comportements et d'éprouver la frontière mouvante du pouvoir et de «ses effets de domination (liés à) des dispositions, des manœuvres, des tactiques, des techniques, des fonctionnements»².

Influencée par l'art conceptuel, notamment par le travail de Dan Graham, Dora Garcia mène une réflexion sur les paramètres et conventions de présentation de l'art, la question du temps (réel et fictionnel) et sur les limites entre représentation et réalité. La série de projets *Inserts in real time*, initiée en 2001, pose la question de la définition de l'art et des limites entre performance et situation réelle. Ce nom de inserts « traduit l'intention que ces pièces ont d'interrompre, de bouleverser, de questionner ou déformer des situations réelles en temps réel. Tous les inserts sont joués par des acteurs (professionnels ou non professionnels, dans le sens où ils agissent selon certaines instructions) et fonctionnent dans plusieurs contextes, pas nécessairement des contextes d'exposition. »³

*Proxy / Coma*⁴, l'une de ces expériences, se déroule dans le contexte de l'institution et introduit la notion de surveillance. Dans une première pièce, une femme, désignée sous le nom générique de « Proxy », vit dans l'espace, évolue au milieu des visiteurs et se mêle à eux. Sur la durée de l'exposition et pendant les heures d'ouverture au public, « Proxy » est filmée : ses faits et gestes, ceux des visiteurs présents dans l'espace, sont enregistrés par une caméra chaque jour sur deux cassettes de quatre heures. Chaque cassette est ensuite soigneusement datée, inventoriée sous le nom de « Coma » puis rangée dans une bibliothèque installée dans la seconde pièce. Chaque minute, chaque jour sont systématiquement documentés, archivés, donnant ainsi une mesure physique du temps écoulé de l'exposition. Dans une salle adjacente et de taille identique, un vidéo-projecteur diffuse une cassette choisie au hasard parmi les rayonnages, produisant ainsi un décalage, une perturbation du cycle de temps. Passé, présent et futur s'enchevêtrent, ouvrant « à des séries infinies de temps, à un réseau croissant et vertigineux de temps divergents, convergents et parallèles. »⁵ Dora Garcia envisage l'exposition comme un protocole d'expérience : soit une unité de temps, une unité de lieu, au sein desquelles visiteurs et œuvres se rencontrent. L'artiste réunit ces paramètres et transforme le lieu de présentation des œuvres en un lieu où l'œuvre surgit. Les enregistrements vidéo documentent ce temps vécu en commun. Cependant cette définition comporte sa propre subversion : Dora Garcia déroute à dessein le spectateur. Elle brouille ses repères chronologiques, en le situant dans un présent dédoublé (le sien - celui de la performance - et le présent aléatoire et différé de la vidéo diffusée). Elle insuffle le doute sur son implication dans l'exposition en lui assignant, à son insu, le rôle d'acteur d'une performance et celui de spectateur d'un événement déjà produit selon des paramètres définis. En frustrant et en

perturbant ainsi les attentes du public, elle le pousse à s'interroger sur le concept même d'exposition et sur son propre rôle. En introduisant la dimension de contrôle permanent dans les règles du jeu et en suggérant l'existence de cette surveillance, elle amène «Proxy» tout comme le visiteur à se poser la question des limites de ce qu'il peut accepter, des limites de sa soumission aux règles fixées par l'artiste et par l'institution.

Hélène Guenin

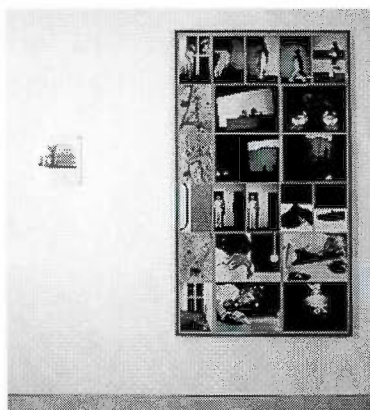
¹ Dora García, *Le futur doit être dangereux*, 1991-2005, Musac, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León / Frac Bourgogne, Dijon, 2005.

² Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Gallimard, Paris, 2005, p. 35.

³ <http://www.doragarcia.net/insects/intro.html>

⁴ *Proxy / Coma* fut montrée pour la première fois à la Fundació La Caixa à Barcelone, en octobre et novembre 2001.

⁵ Jorge Luis Borges, «Le jardin aux sentiers qui bifurquent», in *Fictions*, Gallimard, Folio, Paris, 2005, p. 103.



Cliché coul. 2002-4741-CX - Hervé Beurel
(c) Adagp

Gina Pane

1939, Biarritz (Pyrénées-Atlantiques) - 1990,
Paris

Little Journey

1978

(Constat de l'action réalisée au Museum de Vienne (Autriche))

22 photographies couleur encadrées ensemble, accompagnées d'une photographie noir et blanc faisant office de cartel

Photographie

190 x 110 cm

Cartel : 30 x 30 cm

Cette action a consisté à réaliser un voyage dans une pièce dépourvue de fenêtres, en utilisant des objets que j'avais construits directement dans cet espace, j'ai créé un

"little journey."

Achat à Anne Marchand (Paris) en 2001

Frac Bretagne

Inv. : 01945

Historique des expositions. Little Journey 1 : Vienne (Autriche), Museum, 1978

. Little Journey 2 : Los Angeles (Etats-Unis), LAICA, 1978

. Little Journey 3 : Paris, Goethe Institut, 1979

. VII^e Festival International Huesca Imagen : Huesca (Espagne), Diputación Provincial de Huesca, 6-31 juillet 2001

. L'archive, entre collection et production : Rennes, Galerie Art & Essai de l'Université Rennes 2, 27 novembre 2001-15 janvier 2002

. Gina Pane : Nancy, Musée des Beaux-Arts, 15 mai-15 août 2002

. Récentes acquisitions pour la collection du Frac Bretagne : Bignan, Domaine de Kerguéhennec, Centre d'art contemporain, 26 janvier-23 mars 2003

. Trésors Publics : Du côté de chez soi : Strasbourg, Villa Greiner, 26 juin-12 octobre 2003

. Approches critiques : le corps à l'oeuvre, oeuvres de la collection du Frac Bretagne : Rennes, Galerie Art & Essai de l'Université Rennes 2, 24 février-12 mars 2004

. Sauter en marge : Brest, Centre de ressources documentaires/ Faculté des lettres Victor Segalen, 13 février-27 mars 2009

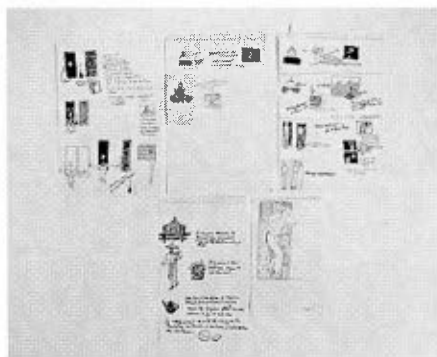
. 30 ans - Pas nécessaire et pourtant indispensable : Meymac, Abbaye Saint-André, centre d'art contemporain, 4 juillet-11 octobre 2009

Bibliographie. TRONCHE (Anne). - Gina Pane : actions. - Paris : Fall édition, 1997

- cit. p. 105-108, p. 122 et repr. p. 106-108
(détails)

. ELKAR (Catherine). - "De quelques situations
à risque" in Atala : au bonheur du risque ?, n
°5, mars 2002
- repr. p. 97

. HOUNTOU (Julia). - "Gina Pane et Françoise
Masson : l'accord de deux sensibilités ou la
connivence des regards" in Art Présence, n
°58, avril-mai-juin 2006
- cit. et repr. p. 22



Cliché coul. 5D34128 - Jérôme Sevrette, Frac Bretagne
(c) Adagp

Gina Pane

1939, Biarritz (Pyrénées-Atlantiques) - 1990,
Paris

(Sans titre)

1978

Ensemble d'éléments liés à la performance
"Little Journey"

Performance

Dessins, notes et objets

Encre, crayon et feutre sur papier, textile et
cuir

Don d'Anne Marchand (Paris) en 2001

Frac Bretagne

Inv. : 01946

Historique des expositions. VII^e Festival
International Huesca Imagen : Huesca
(Espagne), Diputacion Provincial de Huesca, 6-
31 juillet 2001

. L'archive, entre collection et production :
Rennes, Galerie Art & Essai de l'Université
Rennes 2, 27 novembre 2001-15 janvier 2002

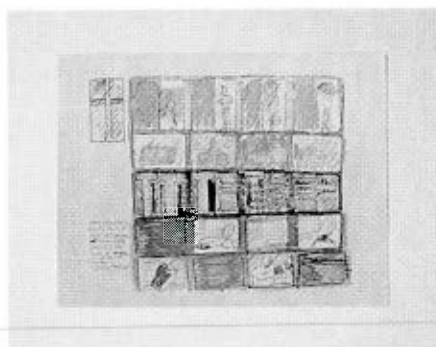
. Récentes acquisitions pour la collection du
Frac Bretagne : Bignan, Domaine de
Kerguéhennec, Centre d'art contemporain, 26
janvier-23 mars 2003

. Approches critiques : le corps à l'oeuvre,
oeuvres de la collection du Frac Bretagne :
Rennes, Galerie Art & Essai de l'Université
Rennes 2, 24 février-12 mars 2004

. Sauter en marge : Brest, Centre de
ressources documentaires/ Faculté des lettres
Victor Segalen, 13 février-27 mars 2009



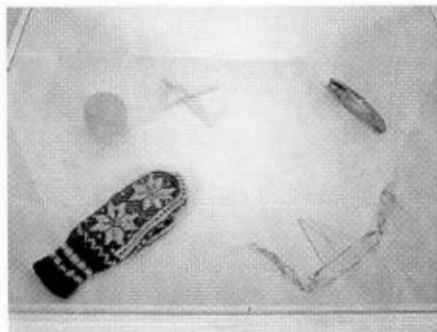
Cliché coul. 5D34123 - Jérôme Sevetre, Frac Bretagne
(c) Adagp



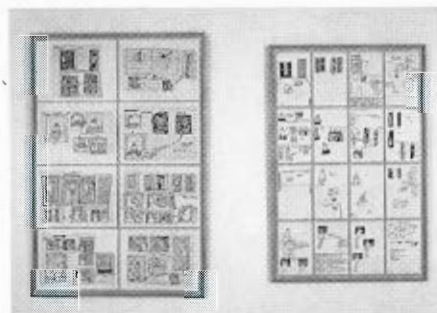
Cliché coul. 5D34122 - Jérôme Sevetre, Frac Bretagne
(c) Adagp



Cliché coul. 5D34119 - Jérôme Sevette, Frac Bretagne
(c) Adagp



Cliché coul. 2002-4746-CX - Hervé Beurel
(c) Adagp



Cliché coul. 2002-4749-CX - Hervé Beurel
(c) Adagp



Cliché coul. 2002-4747-CX - Hervé Beurel
(c) Adagp

ORLAN

Saint-Étienne (France), 1947

Action ORLAN-CORPS. Le Baiser de l'artiste

1977

Cette oeuvre est constituée de 2 ensembles
 -Un ensemble comprenant 3 éléments indissociables : une photographie, un document en 3 parties monté sous Plexiglas, une bande son
 -Un ensemble d'éléments à caractère documentaire et dissociables : une carte postale, un dépliant imprimé, et un document

Diffusion image : agence photo de la RMN



Vue de l'
 Georges Mequerditchian - Centre Pompidou, MNAM-CCI / Dist. RMN-GP

détail des 3 éléments de l'ensemble E2260 correspondant à la recherche

E2260- 1

Action ORLAN-CORPS. Le Baiser de l'artiste

1977

Cette oeuvre est constituée de 2 ensembles
 -Un ensemble comprenant 3 éléments indissociables : une photographie, un document en 3 parties monté sous Plexiglas, une bande son
 -Un ensemble d'éléments à caractère documentaire et dissociables : une carte postale, un dépliant imprimé, et un document

Le Baiser de l'artiste. Le distributeur automatique ou presque! n°2

de l'ensemble : Action ORLAN-CORPS. Le Baiser de l'artiste

1977 / 2009

Tirage 2009

Epreuve gélatino-argentique sous Diasac

155x110 cm

S.D.R. : Orlan, 1977/2009

Cette photographie peut être accompagnée d'éléments documentaires

Achat 2009

Inv. : AM 2009-141 (1)



Georges Mequerditchian - Centre Pompidou, MNAM-CCI / Dist. RMN-GP
 (c) Adagp, Paris

Diffusion image : agence photo de la RMN

expositions :

Elles@centrepompidou : Paris (France), Musée national d'art moderne, 27 mai 2009-28 février 2011

E2260- 2

Action ORLAN-CORPS. Le Baiser de l'artiste

1977

Cette oeuvre est constituée de 2 ensembles
 -Un ensemble comprenant 3 éléments indissociables : une photographie, un document en 3 parties monté sous Plexiglas, une bande son
 -Un ensemble d'éléments à caractère documentaire et dissociables : une carte postale, un dépliant imprimé, et un document

Le Baiser de l'artiste (triptyque)

de l'ensemble : Action ORLAN-CORPS. Le Baiser de l'artiste

1977

Un élément en 3 parties monté sous Plexiglas

Impression photographique sur papier

29,8 x 35,5 cm chaque partie

S.B.D.R. : sur le Plexiglas : Orlan

Achat 2009

Inv. : AM 2009-141 (2)



Recto
 Georges Mequerditchian - Centre Pompidou, MNAM-CCI / Dist. RMN-GP
 (c) Adagp, Paris

expositions :

Elles@centrepompidou : Paris (France), Musée national d'art moderne, 27 mai 2009-28 février 2011



Verso
Georges Meguerditchian - Centre Pompidou, MNAM-CCI / Dist. RMN-GP
(c) Adsgp, Paris

E2260- 3

Action ORLAN-CORPS. Le Baiser de l'artiste
1977

Cette œuvre est constituée de 2 ensembles
-Un ensemble comprenant 3 éléments indissociables :
une photographie, un document en 3 parties monté sous
Plexiglas, une bande son
-Un ensemble d'éléments à caractère documentaire et
dissociables : une carte postale, un dépliant imprimé, et
un document

**Enfin une oeuvre à la portée de toutes
les bourses**

de l'ensemble : Action ORLAN-CORPS. Le Baiser de
l'artiste

Sous-titre : bande son originale de l'action ORLAN-
CORPS. Le Baiser de l'artiste
1977

Enregistrement de la performance réalisée par l'artiste à la
FIAC, Grand Palais, 1977

L'exemplaire acquis est la copie numérique de la cassette
audio compacte originale

Bande son de l'œuvre "Le Baiser de l'artiste"

Nouveaux médias, Œuvre sonore

Fichier numérique non compressé sur CD-R DATA

L'enregistrement comprend huit performances montées
en une seule plage monophonique.

Disque numérique compact enregistrable

durée: 38'55"

Édité par la Galerie Michel Rein, Paris, 2009

Achat 2009

Inv. : AM 2009-141 (3)

expositions :

Elles@centrepompidou: Paris (France), Musée national
d'art moderne, 27 ma 2009-28 février 2011

pas d'image

ORLAN

Saint-Étienne (France), 1947

Action ORLAN-CORPS. MesuRage du Centre Georges Pompidou

2 décembre 1977

Comprend un ensemble de photographies, d'objets, d'un certificat et d'un document

Diffusion image : agence photo de la RMN



Vue dans elles@centrepompidou, mai-décembre 2009
 Georges Meguerditchian - Centre Pompidou, MNAM-CCI / Dist. RMN-GP

détail des 19 éléments de l'ensemble E2244 correspondant à la recherche

E2244- 1

Action ORLAN-CORPS. MesuRage du Centre Georges Pompidou
 2 décembre 1977
 Comprend un ensemble de photographies, d'objets, d'un certificat et d'un document

Robe des MesuRages

1977

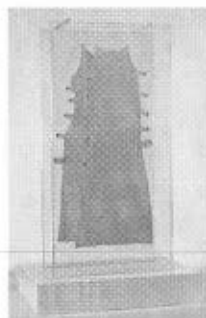
1 élément de l'ensemble conçu autour de Action ORLAN-CORPS. MesuRage du Centre Georges Pompidou, 2 décembre 1977

Robe des MesuRages fabriquée dans les Draps du Trousseau, portée lors de plusieurs MesuRages dont le dernier au Centre Georges Pompidou : 2 éléments sous Plexiglas fixés sur socle

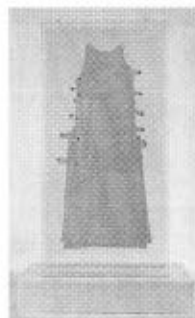
Drap, Plexiglas, bois
 S.B.D.R. : sur le Plexiglas : Orlan

Achat 2009
 Inv. : AM 2009-140 (2)

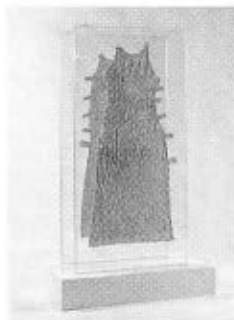
expositions :
 Elles@centrepompidou : Paris (France), Musée national d'art moderne, 27 mai 2009-28 février 2011



Georges Meguerditchian - Centre Pompidou, MNAM-CCI / Dist. RMN-GP
 (c) Adepp, Paris



Georges Meguerditchian - Centre Pompidou, MNAM-CCI / Dist. RMN-GP
 (c) Adepp, Paris



Dos de la robe
Georges Meguerditchian - Centre Pompidou, MNAM-
CCI / Dist. RMN-GP
(c) Adagp, Paris

E2244- 2

Action ORLAN-CORPS. MesuRage du Centre Georges
Pompidou
2 décembre 1977
Comprend un ensemble de photographies, d'objets, d'un
certificat et d'un document

**ORLAN-CORPS brandit le liquide de
rinçage**

1977 / 2008
Découpe d'un tirage baryté contrecollé sur Dibond puis
sur bois peint à l'acrylique
S.D.R. : Orlan. / 1977-2008

Achat 2009
Inv. : AM 2009-140 (4)

expositions :
Elles@centrepompidou : Paris (France), Musée national
d'art moderne, 27 mai 2009-28 février 2011



Georges Meguerditchian - Centre Pompidou, MNAM-
CCI / Dist. RMN-GP
(c) Adagp, Paris

E2244- 3

Action ORLAN-CORPS. MesuRage du Centre Georges
Pompidou
2 décembre 1977
Comprend un ensemble de photographies, d'objets, d'un
certificat et d'un document

**Six petits tirages originaux issus de
l'action du 2 décembre 1977**

1977
Ensemble indissociable de 6 photographies noir et blanc
Epreuves gélatino-argentiques
S.R. : Orlan

Achat 2009
Inv. : AM 2009-140 (6)

expositions :
Elles@centrepompidou : Paris (France), Musée national
d'art moderne, 27 mai 2009-28 février 2011



E2244- 4

Action ORLAN-CORPS. MesuRage du Centre Georges Pompidou
2 décembre 1977
Comprend un ensemble de photographies, d'objets, d'un certificat et d'un document

Certificat du MesuRage

1977
Certificat du MesuRage avec mentions manuscrites de l'artiste et distribué au public après l'Action encre sur papier jaune

Don de l'artiste 1977
Inv. : AM 2009-140 (8)

expositions :
Elles@centrepompidou : Paris (France), Musée national d'art moderne, 27 mai 2009-28 février 2011

pas d'image

E2244- 5

Action ORLAN-CORPS. MesuRage du Centre Georges Pompidou
2 décembre 1977
Comprend un ensemble de photographies, d'objets, d'un certificat et d'un document

Rédaction du constat

de l'ensemble : Série de 12 photographies issues de Action ORLAN-CORPS. MesuRage du Centre Georges Pompidou
2 décembre 1977
Tirage 2008 d'après négatif de 1977

Ed 7 + 1
Photo A de la série de 12 photographies issues de Action ORLAN-CORPS. MesuRage du Centre Georges Pompidou
Epreuve gélatino-argentique

Achat 2009
Inv. : AM 2009-140 (1-A)

expositions :
Elles@centrepompidou : Paris (France), Musée national d'art moderne, 27 mai 2009-28 février 2011

pas d'image

E2244- 6

Action ORLAN-CORPS. MesuRage du Centre Georges Pompidou
2 décembre 1977
Comprend un ensemble de photographies, d'objets, d'un certificat et d'un document

Sous l'objectif

de l'ensemble : Série de 12 photographies issues de Action ORLAN-CORPS. MesuRage du Centre Georges Pompidou
2 décembre 1977
Tirage 2008 d'après négatif de 1977

Ed 7 + 1
Photo B de la série de 12 photographies issues de l'Action ORLAN-CORPS. MesuRage du Centre Georges Pompidou
Epreuve gélatino-argentique

Achat 2009
Inv. : AM 2009-140 (1-B)

expositions :
Elles@centrepompidou : Paris (France), Musée national d'art moderne, 27 mai 2009-28 février 2011

pas d'image

E2244- 7

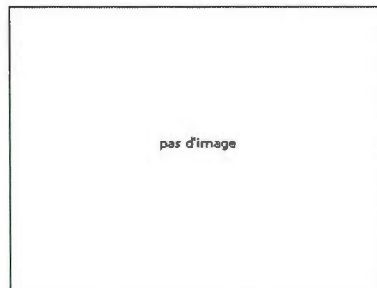
Action ORLAN-CORPS. MesuRage du Centre Georges Pompidou
2 décembre 1977
Comprend un ensemble de photographies, d'objets, d'un certificat et d'un document

A quatre pattes sous " 3 villes 3 collections"

de l'ensemble : Série de 12 photographies issues de Action ORLAN-CORPS. MesuRage du Centre Georges Pompidou
2 décembre 1977
Tirage 2008 d'après négatif de 1977
Ed 7 + 1
Photo C de la série de 12 photographies issues de l'Action ORLAN-CORPS. MesuRage du Centre Georges Pompidou
Epreuve gélatino-argentique

Achat 2009
Inv. : AM 2009-140 (1-C)

expositions :
Elles@centrepompidou : Paris (France), Musée national d'art moderne, 27 mai 2009-28 février 2011

**E2244- 8**

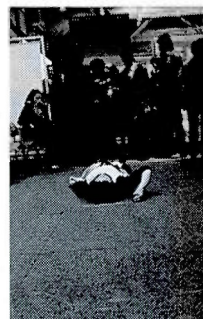
Action ORLAN-CORPS. MesuRage du Centre Georges Pompidou
2 décembre 1977
Comprend un ensemble de photographies, d'objets, d'un certificat et d'un document

Sur le dos sous " 3 villes 3 collections"

de l'ensemble : Série de 12 photographies issues de Action ORLAN-CORPS. MesuRage du Centre Georges Pompidou
2 décembre 1977
Tirage 2008 d'après négatif de 1977
Ed 7 + 1
Photo D de la série de 12 photographies issues de l'Action ORLAN-CORPS. MesuRage du Centre Georges Pompidou
Epreuve gélatino-argentique

Achat 2009
Inv. : AM 2009-140 (1-D)

Diffusion image : agence photo de la RMN
expositions :
Elles@centrepompidou : Paris (France), Musée national d'art moderne, 27 mai 2009-28 février 2011



Georges Meguerditchian - Centre Pompidou, MNAM-CCI Dist. RMN-GP
(c) Adapp, Paris

E2244- 9

Action ORLAN-CORPS. MesuRage du Centre Georges Pompidou
2 décembre 1977
Comprend un ensemble de photographies, d'objets, d'un certificat et d'un document

J'avance la craie à la main

de l'ensemble : Série de 12 photographies issues de Action ORLAN-CORPS. MesuRage du Centre Georges Pompidou
2 décembre 1977
Tirage 2008 d'après négatif de 1977
Ed 7 + 1
Photo E de la série de 12 photographies issues de Action ORLAN-CORPS. MesuRage du Centre Georges Pompidou
Epreuve gélatino-argentique

Achat 2009
Inv. : AM 2009-140 (1-E)

Diffusion image : agence photo de la RMN
expositions :
Elles@centrepompidou : Paris (France), Musée national d'art moderne, 27 mai 2009-28 février 2011



Georges Meguerditchian - Centre Pompidou, MNAM-CCI Dist. RMN-GP
(c) Adapp, Paris

E2244- 10

Action ORLAN-CORPS. MesuRage du Centre Georges Pompidou
2 décembre 1977
Comprend un ensemble de photographies, d'objets, d'un certificat et d'un document
A quatre pattes sur la mezzanine
de l'ensemble : Série de 12 photographies issues de Action ORLAN-CORPS. MesuRage du Centre Georges Pompidou
2 décembre 1977
Tirage 2008 d'après négatif de 1977
Ed 7 + 1
Photo F de la série de 12 photographies issues de Action ORLAN-CORPS. MesuRage du Centre Georges Pompidou
Epreuve gélatino-argentique

Achat 2009
Inv. : AM 2009-140 (1-F)

Diffusion image : agence photo de la RMN
expositions :
Elles@centrepompidou : Paris (France), Musée national d'art moderne, 27 mai 2009-28 février 2011



Georges Mequerditchian - Centre Pompidou, MNAM-CCI / Dist. RMN-GP
(c) Adagp, Paris

E2244- 11

Action ORLAN-CORPS. MesuRage du Centre Georges Pompidou
2 décembre 1977
Comprend un ensemble de photographies, d'objets, d'un certificat et d'un document
Gros plan sur visage et trait à la craie
de l'ensemble : Série de 12 photographies issues de Action ORLAN-CORPS. MesuRage du Centre Georges Pompidou
2 décembre 1977
Tirage 2008 d'après négatif de 1977
Ed 7 + 1
Photo G de la série de 12 photographies issues de Action ORLAN-CORPS. MesuRage du Centre Georges Pompidou
Epreuve gélatino-argentique

Achat 2009
Inv. : AM 2009-140 (1-G)

Diffusion image : agence photo de la RMN
expositions :
Elles@centrepompidou : Paris (France), Musée national d'art moderne, 27 mai 2009-28 février 2011



Georges Mequerditchian - Centre Pompidou, MNAM-CCI / Dist. RMN-GP
(c) Adagp, Paris

E2244- 12

Action ORLAN-CORPS. MesuRage du Centre Georges Pompidou
2 décembre 1977
Comprend un ensemble de photographies, d'objets, d'un certificat et d'un document
Je trace un trait au dessus de la tête
de l'ensemble : Série de 12 photographies issues de Action ORLAN-CORPS. MesuRage du Centre Georges Pompidou
2 décembre 1977
Tirage 2008 d'après négatif de 1977
Ed 7 + 1
Photo H de la série de 12 photographies issues de Action ORLAN-CORPS. MesuRage du Centre Georges Pompidou
Epreuve gélatino-argentique

Achat 2009
Inv. : AM 2009-140 (1-H)

expositions :
Elles@centrepompidou : Paris (France), Musée national d'art moderne, 27 mai 2009-28 février 2011



E2244- 13

Action ORLAN-CORPS. MesuRage du Centre Georges Pompidou
2 décembre 1977
Comprend un ensemble de photographies, d'objets, d'un certificat et d'un document
A quatre pattes entre les 2 pots
de l'ensemble : Série de 12 photographies issues de Action ORLAN-CORPS. MesuRage du Centre Georges Pompidou
2 décembre 1977
Tirage 2008 d'après négatif de 1977
Ed 7 + 1
Photo I de la série de 12 photographies issues de Action ORLAN-CORPS. MesuRage du Centre Georges Pompidou
Epreuve gélatino-argentique

Achat 2009
Inv. : AM 2009-140 (1-I)

expositions :
Elles@centrepompidou : Paris (France), Musée national d'art moderne, 27 mai 2009-28 février 2011

**E2244- 14**

Action ORLAN-CORPS. MesuRage du Centre Georges Pompidou
2 décembre 1977
Comprend un ensemble de photographies, d'objets, d'un certificat et d'un document
Sur le dos, entre les deux pots
de l'ensemble : Série de 12 photographies issues de Action ORLAN-CORPS. MesuRage du Centre Georges Pompidou
2 décembre 1977
Tirage 2008 d'après négatif de 1977
Ed 7 + 1
Photo J de la série de 12 photographies issues de Action ORLAN-CORPS. MesuRage du Centre Georges Pompidou
Epreuve gélatino-argentique

Achat 2009
Inv. : AM 2009-140 (1-J)

Diffusion image : agence photo de la RMN
expositions :
Elles@centrepompidou : Paris (France), Musée national d'art moderne, 27 mai 2009-28 février 2011



Georges Meguerditchian - Centre Pompidou, MNAM-CCI / Dist. RMN-GP
(c) Adepp, Paris

E2244- 15

Action ORLAN-CORPS. MesuRage du Centre Georges Pompidou
2 décembre 1977
Comprend un ensemble de photographies, d'objets, d'un certificat et d'un document
Au pied du constat, la dernière marque
de l'ensemble : Série de 12 photographies issues de Action ORLAN-CORPS. MesuRage du Centre Georges Pompidou
2 décembre 1977
Tirage 2008 d'après négatif de 1977
Ed 7 + 1
Photo K de la série de 12 photographies issues de Action ORLAN-CORPS. MesuRage du Centre Georges Pompidou
Epreuve gélatino-argentique

Achat 2009
Inv. : AM 2009-140 (1-K)

expositions :
Elles@centrepompidou : Paris (France), Musée national d'art moderne, 27 mai 2009-28 février 2011



E2244- 16

Action ORLAN-CORPS. MesuRage du Centre Georges Pompidou
2 décembre 1977
Comprend un ensemble de photographies, d'objets, d'un certificat et d'un document
J'ôte la robe avant lavage
de l'ensemble : Série de 12 photographies issues de Action ORLAN-CORPS. MesuRage du Centre Georges Pompidou
2 décembre 1977
Tirage 2008 d'après négatif de 1977
Ed 7 + 1
Photo L de la série de 12 photographies issues de Action ORLAN-CORPS. MesuRage du Centre Georges Pompidou
Epreuve gélatino-argentique

Achat 2009
Inv. : AM 2009-140 (1-L)

Diffusion image : agence photo de la RMN
expositions :
Elles@centrepompidou : Paris (France), Musée national d'art moderne, 27 mai 2009-28 février 2011



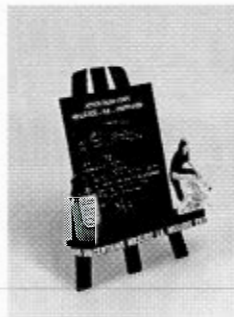
Georges Meguerditchian - Centre Pompidou, MNAM-CCI / Dist. RMN-GP
(c) Adagp, Paris

E2244- 17

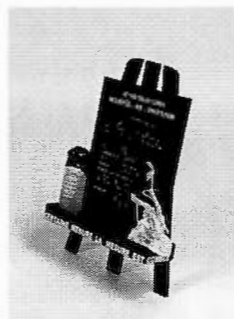
Action ORLAN-CORPS. MesuRage du Centre Georges Pompidou
2 décembre 1977
Comprend un ensemble de photographies, d'objets, d'un certificat et d'un document
Dans une certaine mesure la mesure est comble
2 décembre 1977
Eléments de l'ensemble conçu autour de Action ORLAN-CORPS. MesuRage du Centre Pompidou, 2 décembre 1977
Constat du MesuRage et Relique du liquide de rinçage de la robe des MesuRages : constat encadré, n° 2/5, petit chevalet, fiole en verre et liquide scellée à la cire, photographie noir et blanc contrecollée sur carton
eau, verre, cire, photographie noir et blanc, bois

Achat 2009
Inv. : AM 2009-140 (3)

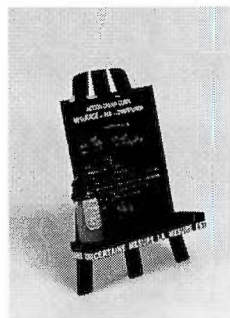
expositions :
Elles@centrepompidou : Paris (France), Musée national d'art moderne, 27 mai 2009-28 février 2011



Georges Meguerditchian - Centre Pompidou, MNAM-CCI / Dist. RMN-GP
(c) Adagp, Paris



Georges Meguerditchian - Centre Pompidou, MNAM-CCI / Dist. RMN-GP
(c) Adagp, Paris



A usage documentaire
Georges Meguerditchian - Centre Pompidou, MNAM-CCI / Dist. RMN-GP
(c) Adepp, Paris

E2244- 18

Action ORLAN-CORPS. MesuRage du Centre Georges Pompidou
2 décembre 1977
Comprend un ensemble de photographies, d'objets, d'un certificat et d'un document
Plaque commémorative du MesuRage
1978
Culvre gravé, comblanchien
S.R. : Orhan

Achat 2009
Inv. : AM 2009-140 (5)

expositions :
Elles@centrapompidou : Paris (France), Musée national d'art moderne, 27 mai 2009-28 février 2011



Georges Meguerditchian - Centre Pompidou, MNAM-CCI / Dist. RMN-GP
(c) Adepp, Paris



a usage documentaire
Georges Meguerditchian - Centre Pompidou, MNAM-CCI / Dist. RMN-GP
(c) Adepp, Paris

E2244- 19

Action ORLAN-CORPS. MesuRage du Centre Georges
Pompidou
2 décembre 1977
Comprend un ensemble de photographies, d'objets, d'un
certificat et d'un document

***Tentative de relativisation de la
"grandeur" de nos institutions***

Tirage gélantino-argentique sur papier

Don de l'artiste
Inv. : AM 2009-140 (7)

expositions :
Elles@centrepompidou : Paris (France), Musée national
d'art moderne, 27 mai 2009-28 février 2011





Cliché coul. CAT.2005 - Frac Provence-Alpes-Côte-d'Azur
(c) droits réservés

Stephen WILKS

1964, Bridgwater (Royaume-Uni)

Ane bleu

2002

Installation

Objet en tissus représentant un âne grandeur nature, dotée d'une poche ventrale destinée à recueillir des dessins, des photographies ou autres contributions.

Tissus de bleu de travail, photographie, dessins et textes sur papier

200 x 130 x 60 cm

Achat à la Galerie Nelson (Paris) en 2003

Frac Provence-Alpes-Côte-d'Azur

Inv. : 2003.515

expositions :

. A fripon, Fripon et Demi : Avignon, Collection Lambert en Avignon, 21 février-4 juin 2004

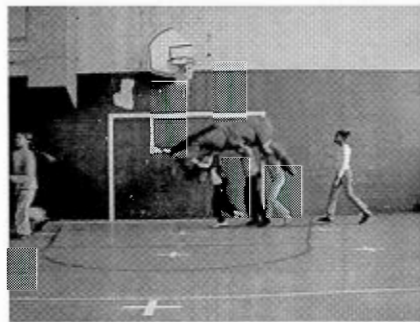
. titre non communiqué : Marseille, Art'cessible/ La Galerie ambulante, 3 janvier-1 juillet 2006



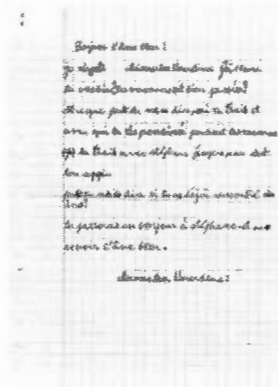
Cliché coul. CAT.2005 - Frac Provence-Alpes-Côte-d'Azur
(c) droits réservés



Cliché coul. CAT.2005 - Frac Provence-Alpes-Côte-d'Azur
(c) droits réservés



Cliché coul. CAT.2005 - Art'cessible/ La Galerie ambulante
(c) droits réservés



Cliché coul. CAT.2005 - Art'cessible/ La Galerie ambulante
(c) droits réservés



Cliché coul. CAT.2005 - Jean-Christophe Lett

Image extraite de la vidéo
Cliché coul. CAT.2005 - J.C. LettImage extraite de la vidéo
Cliché coul. CAT.2005 - J.C. LettImage extraite de la vidéo
Cliché coul. CAT.2005 - J.C. Lett**Boris ACHOUR**

1966, Marseille (Bouches-du-Rhône)

Générique

2000-

(La première matérialisation de Générique a eu lieu lors de l'exposition du même nom à la Galerie Chez Valentin en mai 2000.)

Installation multimédia

Film in progress

"Générique" est à la fois un dispositif et le film en résultant.

Ce dispositif consiste à installer dans un espace d'exposition une zone de tournage d'environ 6 m², constituée d'une caméra vidéo sur pied, manipulée par un opérateur, et de deux chaises se faisant face, dans le champ de la caméra. [...] Les spectateurs désirant "jouer" sont invités à s'asseoir et à porter des oreillettes reliées à un magnétophone diffusant des dialogues que j'ai écrits et qu'ils devront répéter, en étant filmés.

Le film se développe donc dans le temps, à l'intérieur même d'une exposition et au fur et à mesure de celles déjà existantes. Les séquences déjà tournées et montées sont diffusées sur un moniteur assez éloigné du lieu de tournage pour ne pas interférer avec celui-ci. B.A.

MATÉRIEL NECESSAIRE À CHAQUE ACTIVATION DE GÉNÉRIQUE:

(OEUVRE À REACTIVER EN PRÉSENCE DE L'ARTISTE)

- un ordinateur MAC+ logiciel de montage cut
- caméra vidéo tri CCD, de format mini DV
- cassettes mini DV
- 2 micros cravate + câble
- pied vidéo
- 2 walk-man munis d'oreillettes
- moniteur et magnétoscope

Achat à l'artiste en 2000

Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur

Inv. : 2000.451

expositions : Trésors Publics / : Strasbourg, Musée d'Art moderne et contemporain, 27 juin-12 octobre 2003

titre non communiqué : Marseille, Ecole Émile Vayssière, 21 novembre 2007-30

APPENDICE C

FICHES DESCRIPTIVES DES PIÈCES DU CORPUS

Danse dans la neige, Françoise Sullivan, MACM

Danse dans la neige, Françoise Sullivan, MBAM

Autoportrait(s) : mise en condition, contraction, rejet, Gina Pane, MNAM

Autoportrait(s), Gina Pane, MNAM

Chèque, Yves Klein, MNAM

Chéquier, Yves Klein, MNAM

Intime et personnel (photographies), Esther Ferrer, FRAC Lorraine

Intime et personnel (performance), Esther Ferrer, FRAC Lorraine

Tell Me, Guy de Cointet, MNAM

Les Époux Arnolfini, tiré du cabaret Dindons et limaces, Claudie Gagnon, MNBAQ

Kiss, Tino Sehgal, FNAC¹⁵⁵

¹⁵⁵ N'apparaissent pas les fiches descriptives de *Danse dans la neige* de Françoise Sullivan, au MNBAQ (essentiellement consultée dans la structure) et de *Kiss* de Tino Sehgal, à l'AGO. Par ailleurs, la fiche descriptive de *Kiss*, au FNAC, à laquelle nous référons dans le corps du texte (p. 319, 321, 325 et 326), est la fiche complète, consultée dans les locaux du FNAC, alors que celle que nous présentons ci-dessous est la fiche abrégée disponible en ligne.



Liens

- Activités (5)
- Autorité (5)
- Autre (2)

*** Numéro d'identité** A 78 102 E 18 (1)
Nombre d'éléments 1
Entier/partie Entier
Catégorie Livre/Album
Nom de l'objet Reproduction photomécanique
Artiste Sullivan, Françoise; Perron, Maurice
Titre Sans titre (tirée de l'album «Danse dans la neige», 1948-1977)
Date de fabrication 1948 - 1977
Matériaux Épreuves Offset, 44/50
Dimensions 38.9 x 38.9 cm
Autres dimensions
Culture Canadienne; Québécoise
Lieu de fabrication Montréal (Québec), Canada; Mont Saint-Hilaire (Québec), Canada
Description Fait partie d'un album comprenant 17 photographies de Maurice Perron imprimées offset, 1 sérigraphie de Jean-Paul Riopelle et 1 texte de Françoise Sullivan.
Mention de provenance Achat
Statut juridique Collection permanente
Provenance
Emplacement [REDACTED]
Date de l'emplacement 2006-11-30
Niveaux d'emplacement MACM
Évaluation [REDACTED]
Date de l'évaluation 1978-03-02
État bon
Date de la condition 2000-12-18
Inscriptions
Événements reliés
Publications reliés
Médias reliés
*** Language** fra
Nombre dans le système
Prêt autorisé? Y
Hors site? N

Publier?	N
Remarque	
Accessoires	
Objets reliés	
Personnes reliés	
Lieux reliés	
Sujets reliés	
Termes reliés	
NOTES IMAGE	à renumériser P5
ORL (AMICO)	
ORS (AMICO)	
ALY (AMICO)	0.00
Numéro2	
Date1	
IMAGE/RCIP	
RCIP/INFOMUSE	Y
ARTIMAGE	N
INVENTAIRE	Y
2006-2007	
AMICO	N
Préfixe de A l'identification	
Ordre1 de l'identification	0001978
Ordre2 de l'identification	0000102
Ordre3 de l'identification	E
Ordre4 de l'identification	0000018
Ordre5 de l'identification	0000001
Ordre6 de l'identification	0000000
* Créé par	AMZ
* Date de création	2000-12-15
Mis à jour par	LR
Date de mise à jour	2007-08-23



MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL
THE MONTREAL MUSEUM OF FINE ARTS

SERVICE DES ARCHIVES DU MBAM - FICHE SIGNALÉTIQUE DÉTAILLÉE

Page 1 of 1

NO D'INVENTAIRE 2008.95.1-18
NOM DE L'OBJET Album
ARTISTE/ARTISAN Perron, Maurice; Sullivan, Françoise; Riopelle, Jean-Paul
BIO DE L'ARTISTE Montréal 1924 - Montréal 1999
Montréal 1923 - L'Isle-aux-Grues (Québec) 2002
TITRE Réserve Montréal 1925
Montréal 1924 - Montréal 1999



CULTURE Canadienne
LIEU DE CRÉATION
DATES 1948, tirage 1977
MATÉRIAUX 17 clichés simili offset à partir des photographies de Maurice Perron, 1 sérigraphie de Jean Paul Riopelle
DIMENSIONS 41 x 41 cm
DESCRIPTION Album de 17 clichés simili offset noir/blanc et une sérigraphie de Jean-Paul Riopelle
INSCRIPTION Inscription Chaque cliché simili est numéroté à l'encre blanche (sérigraphiée) de 1 à 17 au coin BD du verso; page de justification, à l'encre noire de stylo à bille : « III / III » « Françoise Sullivan »; estampe Riopelle : imprimé dans l'image : « St Hilaire 16 / 9 / 77 » / « La danse en L'hivers mille neuf cent quarante-sept . . . » / « Amitiés Jean Paul »

PUBLICATIONS

The Montreal Museum of Fine Arts Annual Report 2008-2009
Rapport annuel, Montréal : Musée des beaux-arts de Montréal, 2009, 76, voir p. 34.

Musée des beaux-arts de Montréal. Le rapport annuel 2008-2009
Rapport annuel, Montréal : Musée des beaux-arts de Montréal, 2009, 76, voir p. 34.

CONSERVATEUR RESPONSABLE	Début	Fin	Note
Grace, Anne	2007-04-23		
CATÉGORIE	Estampe		
STATUT LÉGAL	Collection permanente		
MENTION	Achat, legs Monique Arnoldi		

17 août 2011

Fiche détaillée publique - Numéro d'acquisition

Case postale 3000, succursale H, Montréal (Québec) H3G 2T9 Téléphone : (514) 285-1600
www.mbam.qc.ca

Gina Pane

Biarritz (France), 1939 - Paris (France), 1990

Action Autoportrait(s) : mise en condition / contraction / rejet

Cet ensemble comprend :

Le constat photographique de l'Action, un ensemble de 8 études préparatoires à l'Action, 2 ensembles de 12 photographies couleur encadrées, 2 ensembles de 18 photographies noir et blanc, 7 cotons dans une boîte, un ensemble de 2 planches avec 28 pinceaux et 23 couvercles, un ensemble d'objets utilisés pendant l'Action : un lit, un mouchoir, une lame de rasoir, un miroir et une chemise. Action Autoportrait(s) : mise en condition / contraction / rejet peut être présentée avec la vidéo Action Autoportrait(s), AM 2003-F35



détail des 13 éléments de l'ensemble E2030 correspondant à la recherche

E2030- 1

Action Autoportrait(s) : mise en condition / contraction / rejet

Cet ensemble comprend :

Le constat photographique de l'Action, un ensemble de 8 études préparatoires à l'Action, 2 ensembles de 12 photographies couleur encadrées, 2 ensembles de 18 photographies noir et blanc, 7 cotons dans une boîte, un ensemble de 2 planches avec 28 pinceaux et 23 couvercles, un ensemble d'objets utilisés pendant l'Action : un lit, un mouchoir, une lame de rasoir, un miroir et une chemise. Action Autoportrait(s) : mise en condition / contraction / rejet peut être présentée avec la vidéo Action Autoportrait(s), AM 2003-F35

Autoportrait(s)

(1973)

Etude préparatoire à l'action

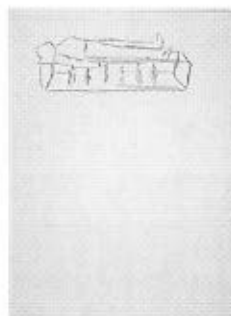
Encre de Chine et report de papier carbone sur papier 32x24 cm

Don de Mme Anne Marchand 1999

Inv. : AM 1999-164 (1)

expositions :

Gina Pane : Paris (France), Musée national d'art moderne, 16 février 2005-16 mai 2005



Philippe Miget - Centre Pompidou, MNAM-CCI / Dist. RMN-GP
(c) Adagp

E2030- 2

Action Autoportrait(s) : mise en condition / contraction / rejet

Cet ensemble comprend :

Le constat photographique de l'Action, un ensemble de 8 études préparatoires à l'Action, 2 ensembles de 12 photographies couleur encadrées, 2 ensembles de 18 photographies noir et blanc, 7 cotons dans une boîte, un ensemble de 2 planches avec 28 pinceaux et 23 couvercles, un ensemble d'objets utilisés pendant l'Action : un lit, un mouchoir, une lame de rasoir, un miroir et une chemise. Action Autoportrait(s) : mise en condition / contraction / rejet peut être présentée avec la vidéo Action Autoportrait(s), AM 2003-F35

Autoportrait(s)

(1973)

Etude préparatoire à l'action

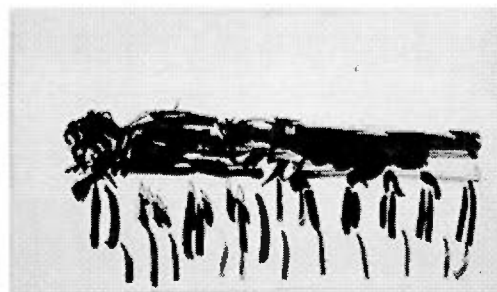
Encre de Chine sur papier 13,3x24 cm

Don de Mme Anne Marchand 1999

Inv. : AM 1999-164 (2)

expositions :

Gina Pane : Paris (France), Musée national d'art moderne, 16 février 2005-16 mai 2005



Philippe Miget - Centre Pompidou, MNAM-CCI / Dist. RMN-GP
(c) Adagp

E2030- 3

Action Autoportrait(s) : mise en condition / contraction / rejet

Cet ensemble comprend :
Le constat photographique de l'Action, un ensemble de 8 études préparatoires à l'Action, 2 ensembles de 12 photographies couleur encadrées, 2 ensembles de 18 photographies noir et blanc, 7 cotons dans une boîte, un ensemble de 2 planches avec 28 pinceaux et 23 couvercles, un ensemble d'objets utilisés pendant l'Action : un lit, un mouchoir, une lame de rasoir, un micro et une chemise. Action Autoportrait(s) : mise en condition / contraction / rejet peut être présentée avec la vidéo Action Autoportrait(s), AM 2003-F35

Autoportrait(s)

[1973]

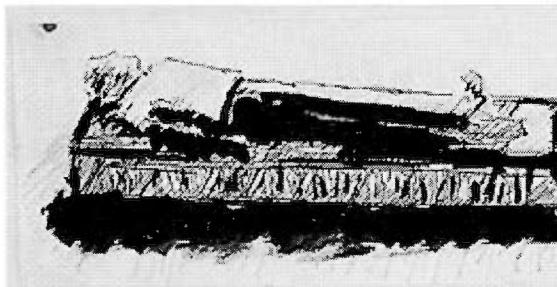
Etude préparatoire à l'action

Encre de Chine et crayons de couleurs sur papier
6,5x15,2 cm

Don de Mme Anne Marchand 1999

Inv. : AM 1999-164 (3)

expositions :
Gina Pane : Paris (France), Musée national d'art moderne, 16 février 2005-16 mai 2005



Philippe Migéat - Centre Pompidou, MNAM-CCI /Dist.
RMN-GP
(c) Adagp

E2030- 4

Action Autoportrait(s) : mise en condition / contraction / rejet

Cet ensemble comprend :
Le constat photographique de l'Action, un ensemble de 8 études préparatoires à l'Action, 2 ensembles de 12 photographies couleur encadrées, 2 ensembles de 18 photographies noir et blanc, 7 cotons dans une boîte, un ensemble de 2 planches avec 28 pinceaux et 23 couvercles, un ensemble d'objets utilisés pendant l'Action : un lit, un mouchoir, une lame de rasoir, un micro et une chemise. Action Autoportrait(s) : mise en condition / contraction / rejet peut être présentée avec la vidéo Action Autoportrait(s), AM 2003-F35

Autoportrait(s)

[1973]

Etude préparatoire à l'action

Encre de Chine sur papier
12x16,5 cm

Don de Mme Anne Marchand 1999

Inv. : AM 1999-164 (4)

expositions :
Gina Pane : Paris (France), Musée national d'art moderne, 16 février 2005-16 mai 2005



Philippe Migéat - Centre Pompidou, MNAM-CCI /Dist.
RMN-GP
(c) Adagp

E2030- 5

Action Autoportrait(s) : mise en condition / contraction / rejet

Cet ensemble comprend :
Le constat photographique de l'Action, un ensemble de 8 études préparatoires à l'Action, 2 ensembles de 12 photographies couleur encadrées, 2 ensembles de 18 photographies noir et blanc, 7 cotons dans une boîte, un ensemble de 2 planches avec 28 pinceaux et 23 couvercles, un ensemble d'objets utilisés pendant l'Action : un lit, un mouchoir, une lame de rasoir, un micro et une chemise. Action Autoportrait(s) : mise en condition / contraction / rejet peut être présentée avec la vidéo Action Autoportrait(s), AM 2003-F35

Autoportrait(s)

[1973]

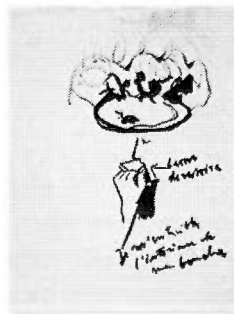
Etude préparatoire à l'action

Encre de Chine sur papier
32x24 cm

Don de Mme Anne Marchand 1999

Inv. : AM 1999-164 (5)

expositions :
Gina Pane : Paris (France), Musée national d'art moderne, 16 février 2005-16 mai 2005



Philippe Migéat - Centre Pompidou, MNAM-CCI /Dist.
RMN-GP
(c) Adagp

E2030- 6

Action Autoportrait(s) : mise en condition / contraction / rejet
 Cet ensemble comprend :
 Le constat photographique de l'Action, un ensemble de 8 études préparatoires à l'Action, 2 ensembles de 12 photographies couleur encadrées, 2 ensembles de 18 photographies noir et blanc, 7 cotons dans une boîte, un ensemble de 2 planches avec 28 pinceaux et 23 couvercles, un ensemble d'objets utilisés pendant l'Action : un lit, un mouchoir, une lame de rasoir, un micro et une chemise. Action Autoportrait(s) : mise en condition / contraction / rejet peut être présentée avec la vidéo Action Autoportrait(s), AM 2003-F35

Autoportrait(s)

[1973]

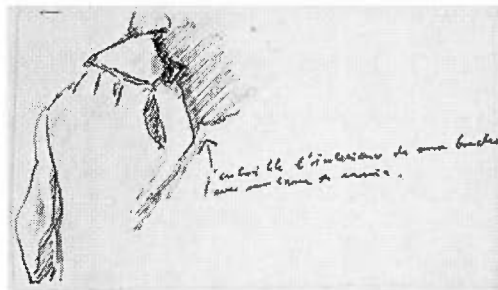
Etude préparatoire à l'action
 Encre de Chine et crayons de couleur sur papier
 7 x 11 cm

Don de Mme Anne Marchand 1999

Inv. : AM 1999-164 (6)

expositions :

Gina Pane : Paris (France), Musée national d'art moderne, 16 février 2005-16 mai 2005
 Elles@centrepompidou : Paris (France), Musée national d'art moderne, 27 mai 2009-28 février 2011



crédit photographique : (c) Philippe Miget/Centre Pompidou, MNAM-CCI/Dist. RMN-GP
 (c) Adagp

E2030- 7

Action Autoportrait(s) : mise en condition / contraction / rejet
 Cet ensemble comprend :
 Le constat photographique de l'Action, un ensemble de 8 études préparatoires à l'Action, 2 ensembles de 12 photographies couleur encadrées, 2 ensembles de 18 photographies noir et blanc, 7 cotons dans une boîte, un ensemble de 2 planches avec 28 pinceaux et 23 couvercles, un ensemble d'objets utilisés pendant l'Action : un lit, un mouchoir, une lame de rasoir, un micro et une chemise. Action Autoportrait(s) : mise en condition / contraction / rejet peut être présentée avec la vidéo Action Autoportrait(s), AM 2003-F35

Autoportrait(s)

[1973]

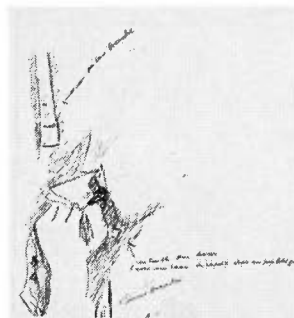
Etude préparatoire à l'action
 Encre de Chine et crayons de couleur sur papier
 12,3 x 11,7 cm

Don de Mme Anne Marchand 1999

Inv. : AM 1999-164 (7)

expositions :

Gina Pane : Paris (France), Musée national d'art moderne, 16 février 2005-16 mai 2005
 Elles@centrepompidou : Paris (France), Musée national d'art moderne, 27 mai 2009-28 février 2011



crédit photographique : (c) Philippe Miget/Centre Pompidou, MNAM-CCI/Dist. RMN-GP
 (c) Adagp

E2030- 8

Action Autoportrait(s) : mise en condition / contraction / rejet
 Cet ensemble comprend :
 Le constat photographique de l'Action, un ensemble de 8 études préparatoires à l'Action, 2 ensembles de 12 photographies couleur encadrées, 2 ensembles de 18 photographies noir et blanc, 7 cotons dans une boîte, un ensemble de 2 planches avec 28 pinceaux et 23 couvercles, un ensemble d'objets utilisés pendant l'Action : un lit, un mouchoir, une lame de rasoir, un micro et une chemise. Action Autoportrait(s) : mise en condition / contraction / rejet peut être présentée avec la vidéo Action Autoportrait(s), AM 2003-F35

Autoportrait(s)

[1973]

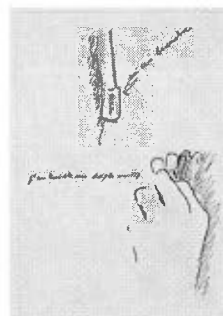
Etude préparatoire à l'action
 Encre de Chine et crayons de couleur sur papier
 10,3 x 7,5 cm

Don de Mme Anne Marchand 1999

Inv. : AM 1999-164 (8)

expositions :

Gina Pane : Paris (France), Musée national d'art moderne, 16 février 2005-16 mai 2005
 Elles@centrepompidou : Paris (France), Musée national d'art moderne, 27 mai 2009-28 février 2011



crédit photographique : (c) Philippe Miget/Centre Pompidou, MNAM-CCI/Dist. RMN-GP
 (c) Adagp

E2030- 9

Action Autoportrait(s) : mise en condition / contraction / rejet

Cet ensemble comprend :

Le constat photographique de l'Action, un ensemble de 8 études préparatoires à l'Action, 2 ensembles de 12 photographies couleur encadrées, 2 ensembles de 18 photographies noir et blanc, 7 cotons dans une boîte, un ensemble de 2 planches avec 28 pinceaux et 23 couvercles, un ensemble d'objets utilisés pendant l'Action : un lit, un mouchoir, une lame de rasoir, un micro et une chemise. Action Autoportrait(s) : mise en condition / contraction / rejet peut être présentée avec la vidéo Action Autoportrait(s), AM 2003-F35

Retour aux lieux qui, en 1949, m'ont révélé ma sensibilité artistique : cirque et fête foraine

1973

2 ensembles de 12 photographies couleur fixées sur 2 panneaux de bois (12 photographies par panneau)
Photographie couleur, bois

71 x 77 cm

Photographie

(Photographe : Françoise Masson)

Inscription en bas à droite : 1949

Don de Mme Anne Marchand 2003

Inv. : AM 2003-589 (1-2)

Diffusion image : agence photo de la RMN

expositions :

Gina Pane : Paris (France), Musée national d'art

moderne, 16 février 2005-16 mai 2005

Elles@centrepompidou : Paris (France), Musée national

d'art moderne, 27 mai 2009-28 février 2011

pas d'image

E2030- 10

Action Autoportrait(s) : mise en condition / contraction / rejet

Cet ensemble comprend :

Le constat photographique de l'Action, un ensemble de 8 études préparatoires à l'Action, 2 ensembles de 12 photographies couleur encadrées, 2 ensembles de 18 photographies noir et blanc, 7 cotons dans une boîte, un ensemble de 2 planches avec 28 pinceaux et 23 couvercles, un ensemble d'objets utilisés pendant l'Action : un lit, un mouchoir, une lame de rasoir, un micro et une chemise. Action Autoportrait(s) : mise en condition / contraction / rejet peut être présentée avec la vidéo Action Autoportrait(s), AM 2003-F35

Une semaine de mon sang menstruel

1973

7 cotons contenus dans une boîte Plexiglas

Sang séché, coton, Plexiglas

8 x 106,5 x 21 cm

Don de Mme Anne Marchand 2003

Inv. : AM 2003-590

Diffusion image : agence photo de la RMN

expositions :

Gina Pane : Paris (France), Musée national d'art

moderne, 16 février 2005-16 mai 2005

Elles@centrepompidou : Paris (France), Musée national

d'art moderne, 27 mai 2009-28 février 2011

pas d'image

E2030- 11

Action Autoportrait(s) : mise en condition / contraction / rejet

Cet ensemble comprend :

Le constat photographique de l'Action, un ensemble de 8 études préparatoires à l'Action, 2 ensembles de 12 photographies couleur encadrées, 2 ensembles de 18 photographies noir et blanc, 7 cotons dans une boîte, un ensemble de 2 planches avec 28 pinceaux et 23 couvercles, un ensemble d'objets utilisés pendant l'Action : un lit, un mouchoir, une lame de rasoir, un micro et une chemise. Action Autoportrait(s) : mise en condition / contraction / rejet peut être présentée avec la vidéo Action Autoportrait(s), AM 2003-F35

Les outils de travail de ma pratique artistique terminée en 1965

1973

Une planche avec 28 pinceaux et une planche avec 23 couvercles enduits de peinture.

Une protection en plastique transparent agrafé sur le bois a été réalisée par la galerie ultérieurement.

Bois, plastique

2 x 135 x 40 cm

= dimensions de chaque planche

Inscrit sur la planche avec les couvercles, bas droit : 1958

Don de Mme Anne Marchand 2003

Inv. : AM 2003-591 (1-2)

Diffusion image : agence photo de la RMN
expositions :

Gina Pane : Paris (France), Musée national d'art moderne, 16 février 2005-16 mai 2005

Elles@centrepompidou : Paris (France), Musée national d'art moderne, 27 mai 2009-28 février 2011

pas d'image

E2030- 12

Action Autoportrait(s) : mise en condition / contraction / rejet

Cet ensemble comprend :

Le constat photographique de l'Action, un ensemble de 8 études préparatoires à l'Action, 2 ensembles de 12 photographies couleur encadrées, 2 ensembles de 18 photographies noir et blanc, 7 cotons dans une boîte, un ensemble de 2 planches avec 28 pinceaux et 23 couvercles, un ensemble d'objets utilisés pendant l'Action : un lit, un mouchoir, une lame de rasoir, un micro et une chemise. Action Autoportrait(s) : mise en condition / contraction / rejet peut être présentée avec la vidéo Action Autoportrait(s), AM 2003-F35

Retour aux lieux où j'ai retrouvé les matériaux qui ont été l'élément de langage de ma pratique artistique débutée en 1968 : la Ferme

1973

2 ensembles de 18 photographies fixées sur 2 panneaux de bois

Photographie noir et blanc

155 x 110 x 2 cm

158 x 113 x 5 cm : dimensions de chaque panneau encadré

Don de Mme Anne Marchand 2003

Inv. : AM 2003-592 (1-2)

Diffusion image : agence photo de la RMN
expositions :

Gina Pane : Paris (France), Musée national d'art moderne, 16 février 2005-16 mai 2005

Elles@centrepompidou : Paris (France), Musée national d'art moderne, 27 mai 2009-28 février 2011

pas d'image

E2030- 13

Action Autoportrait(s) : mise en condition / contraction / rejet

Cet ensemble comprend :

Le constat photographique de l'Action, un ensemble de 8 études préparatoires à l'Action, 2 ensembles de 12 photographies couleur encadrées, 2 ensembles de 18 photographies noir et blanc, 7 cotons dans une boîte, un ensemble de 2 planches avec 26 pinceaux et 23 couvercles, un ensemble d'objets utilisés pendant l'Action : un lit, un mouchoir, une lame de rasoir, un micro et une chemise, Action Autoportrait(s) : mise en condition / contraction / rejet peut être présentée avec la vidéo Action Autoportrait(s), AM 2003-F35

Action Autoportrait(s) : mise en condition / contraction / rejet

11 janvier 1973

Constat de l'action réalisée à la Galerie Stadler, Paris
3 ensembles de 12 photographies couleur collées sur 3 panneaux de bois et retraçant les 3 phases de l'action sur le thème de la condition féminine

Photographies couleur sur panneaux de bois peints
113 x 113 cm

Dimensions totales : 113 x 339 cm (sans espace entre les panneaux)

DIMENSIONS AVEC CADRE : (113 x 113 x 4 cm)

Photographie

(Photographe : Françoise Masson)

Chaque panneau est signé, titré, daté en bas à droite :

Autoportrait(s), Action : Mise en condition - 11.1.73.

Autoportrait(s), action Contraction-11.1.1973 - Rodolphe

Stadler Paris, Gina Pane

Autoportrait(s) action : rejet - 1

Ces photographies peuvent être accompagnées des

éléments liés à l'action :
un ensemble de 8 dessins préparatoires (AM 1999-164(1-8))

Retour aux lieux, qui en 1949, m'ont révélé ma sensibilité artistique : cirque et fête foraine (AM 2003-599), Retour aux lieux, où j'ai trouvé les matériaux qui ont été l'élément de langage de ma pratique artistique débutée en 1968 : La ferme (AM 2003-592), Les outils de travail de ma pratique artistique terminée en 1965 (AM 2003-591), Une semaine de mon sang menstruel (AM 2003-590)

-Jes 5 objets utilisés pendant l'action :
le lit métallique sur lequel l'action a été réalisée, une chemise, un micro, une lame de rasoir et un mouchoir

(DOCAP 1999(1-3))

Achat 1999

Inv. : AM 1999-8

Diffusion image : agence photo de la RMN

expositions :

Gina Pane, autoportrait(s) : Paris, Galerie Stadler, 11 janvier - 3 février 1973

Présentation des collections permanentes (collections contemporaines) : Paris (France), Musée national d'art moderne, 05 mars 2001-05 mars 2002

Gina Pane : Paris (France), Musée national d'art moderne, 16 février 2005-16 mai 2005

Elles@centrepompidou : Paris (France), Musée national d'art moderne, 27 mai 2009-28 février 2011



crédit photographique : (c) Jacques Faujour/Centre Pompidou, MNAM-CCI/Dist. RMN-GP
(c) Adagp



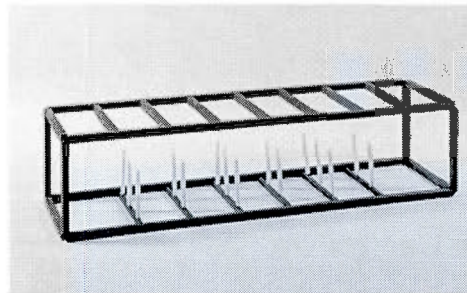
Détail gauche : Mise en condition
crédit photographique : (c) Jacques Faujour/Centre Pompidou, MNAM-CCI/Dist. RMN-GP
(c) Adagp



Détail centre : Contraction
crédit photographique : (c) Jacques Faujour/Centre Pompidou, MNAM-CCI/Dist. RMN-GP
(c) Adagp



Détail droit : Rejet
Jacques Faulstich - Centre Pompidou, MNAM-CCI
/Dist. RMN-GP
(c) Adagp



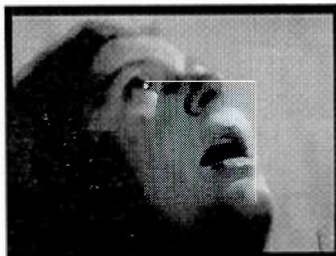
Lit utilisé pendant l'Action Autoportrait
Jean-Claude Planchet - Centre Pompidou, MNAM-CCI /Dist. RMN-GP
(c) Adagp



Chemise utilisée pendant l'Action Autoportrait
Jean-Claude Planchet - Centre Pompidou, MNAM-CCI /Dist. RMN-GP
(c) Adagp



Objets utilisés pendant l'Action Autoport
Jean-Claude Planchet - Centre Pompidou, MNAM-
CCI / Dist. RMN-GP
(c) Adepp



Photogramme
Service de la documentation photographique du MNAM
/Dist. RMN-GP
(c) Adagp



Photogramme
Service de la documentation photographique du MNAM
/Dist. RMN-GP
(c) Adagp



Photogramme
Service de la documentation photographique du MNAM
/Dist. RMN-GP
(c) Adagp

Gina Pane

Blarriz (France), 1939 - Paris (France), 1990

Action Autoportrait(s)

11 janvier 1973
Nouveaux médias, Vidéo
Belacam SP, noir et blanc, sonore
durée: 45'53"
(Caméraman : Carole Roussopoulos)

Inscription à l'inventaire 2003
Inv. : AM 2003-F35

Diffusion image : agence photo de la RMN

expositions :

Gina Pane : Paris (France), Musée national d'art moderne, 16 février 2005-16 mai 2005



Recto
crédit photographique : (c) Georges Meguerditchian -
Centre Pompidou, MNAM-CCI / Dist. RMN-GP
(c) Adepp



Verso
crédit photographique : (c) Georges Meguerditchian -
Centre Pompidou, MNAM-CCI / Dist. RMN-GP
(c) Adepp



crédit photographique : (c) Georges Meguerditchian -
Centre Pompidou, MNAM-CCI / Dist. RMN-GP
(c) Adepp

Yves Klein

Nice (France), 1928 - Paris (France), 1962

Chèque

[1959]

Encre, peinture dorée sur papier collé sur papier gouaché

15,5x37 cm

Chèque: 9,7 x 31 cm

Signé en bas au centre: Yves Klein. Non daté. Au revers, deux tampons à l'encre bleue

Achat 1980

Inv. : AM 1980-39

Diffusion image : agence photo de la RMN

expositions :

Choix pour aujourd'hui-regard sur 4 ans d'acquisitions d'art contemporain : Paris, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, galeries contemporaines, 9 octobre-29 novembre 1982

Les Immatériaux : Paris, Centre Georges Pompidou, Grande Galerie, 28 mars-15 juillet 1985

L'art conceptuel - une perspective : Paris (France), Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 28 novembre 1989-18 février 1990 // Madrid (Espagne), Fundación la Caixa, 12 mars 1990-21 avril 1990 // Hambourg (Allemagne), Deichorhallen Hamburg, 15 mai 1990-01 juillet 1990 // Montréal (Canada), Musée d'art contemporain de Montréal, 05 août 1990-30 septembre 1990

LES COULEURS DE L'ARGENT : Paris (France), L'Adresse-Musée de la Poste, 18 novembre 1991-31 janvier 1992

De Klein à Warhol - face-à-face Franco/Etats-Unis : collections du Musée national d'art moderne et du Musée d'art moderne et d'art contemporain de Nice : Nice (France), Musée d'art moderne et d'art contemporain de Nice, 14 novembre 1997-16 mars 1998

Yves Klein : corps, couleur, immatériel : Vienne (Autriche), Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, 08 mars 2007-03 juin 2007 // Vienne (Autriche), Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, 08 mars 2007-03 juin 2007 // Paris (France), Centre Pompidou, 04 octobre 2006-05 février 2007 // Paris (France), Centre Pompidou, 04 octobre 2006-05 février 2007



Verso
crédit photographique : (c) Georges Meguerditchian -
Centre Pompidou, MNAM-CCI / Dist. RMN-GP
(c) Adagp



Dernière page
crédit photographique : (c) Georges Meguerditchian -
Centre Pompidou, MNAM-CCI / Dist. RMN-GP
(c) Adagp



Quatrième de couverture
crédit photographique : (c) Georges Meguerditchian -
Centre Pompidou, MNAM-CCI / Dist. RMN-GP
(c) Adagp

Yves Klein

Nice (France), 1928 - Paris (France), 1982

Chéquier

1959

Projet

Verso

Encre, peinture dorée sur papier collé sur feuille gouachée
10x33 cm
MO.M.D.R. : YK

Achat 1980

Inv. : AM 1980-40

expositions :

LES COULEURS DE L'ARGENT : Paris (France), L'Adresse-Musée de la Poste, 18
novembre 1991-31 janvier 1992

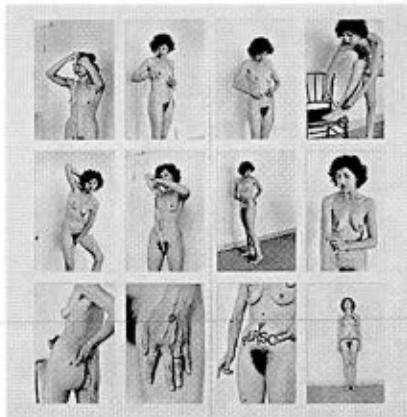
Yves Klein : corps, couleur, immatériel : Vienne (Autriche), Museum Moderner
Kunst Stiftung Ludwig, 08 mars 2007-03 juin 2007 // Paris (France), Centre
Pompidou, 04 octobre 2006-05 février 2007 // Vienne (Autriche), Museum Moderner
Kunst Stiftung Ludwig, 08 mars 2007-03 juin 2007 // Paris (France), Centre
Pompidou, 04 octobre 2006-05 février 2007

↑↓

Esther Ferrer

Née en 1937 à San Sebastian (ES)
Vit et travaille à Paris (FR)

Intime et personnel



1977
Photographies noir et blanc
30 x 40 cm chacune
Acquisition: 2004

Intime et personnel est l'une des premières performances d'Esther Ferrer, artiste espagnole d'origine basque, et membre historique du groupe ZAJ (considéré comme la branche espagnole de Fluxus). Le protocole proposé ici se révèle, comme souvent chez l'artiste, extrêmement simple, généreux et librement interprétable. Il s'agit de mesurer un corps (le sien ou celui de quelqu'un d'autre) à l'aide d'un mètre ruban, en indiquant les endroits mesurés avec un chiffre, un point ou une note, qu'on pourra ensuite à son gré lire à haute voix, jouer, tracer au sol ou sur un tableau, etc. À la fin de la performance, le corps s'est possiblement mué en tableau vivant (scientifique, plastique et littéraire) tout en chiffres et en lettres. Si c'est évidemment l'interrogation de la notion universelle d'identité qui préside à cette exploration superficielle et ce balisage systématique d'un territoire organique, on pourrait aussi y déceler, dans le contexte politique de l'Espagne franquiste, une dénonciation douce de la soumission des corps à la logique statistique et normative exacerbée d'un certain

totalitarisme. Mais la bienveillance et la curiosité qui conduisent ces gestes font surtout montre d'une fascination de l'artiste pour l'espace et les chiffres, qu'on retrouvera dans ses installations ultérieures autour d'une poétique des nombres premiers. Mathématiques et sciences physiques. L'intérêt de cette oeuvre particulièrement «ouverte» réside aussi dans sa concentration pratique des enjeux essentiels de l'art de son époque. Entre autres : le rapport décomplexé au corps, le paradigme musical (influence de John Cage), l'économie et la réduction des moyens, l'importance du protocole plus que sa réalisation, la possibilité de l'accident et l'irrésolution formelle *work-in-progress*. Voire, avec humour et liberté, l'abattage des frontières entre sphères privée (l'intimité dévoilée) et publique (le corps social et politique), un jeu sur les différences sexuelles et un renversement des conventions théâtrales dans le refus du spectaculaire et l'interaction avec le public. Bref, un étalon des pratiques minimales, conceptuelles et performatives de l'art des années 1960. Néanmoins, la réception d'une telle performance ne cesse de varier, telle une note harmonique, selon son contexte de monstration. Précisément, alors qu'une tyrannie économique et morale a pu se substituer à la dictature de régime dans son programme de standardisation des corps *intime et personnel*, retrouve, dans sa radicale simplicité, une pertinence renouvelée. Son protocole de réactivation depuis 1967 éclaire d'ailleurs parfaitement le paradoxe d'un art du geste par essence immédiat et néanmoins immortel. Et si le mode éphémère de la performance, dans sa fulgurance temporelle, sa dématérialisation radicale et son imprécision protocolaire signait, bien plus qu'une esquivance par rapport à l'inscription historique et culturelle, le modèle même de l'oeuvre universelle et pérenne ?

Guillaume Désanges

↑!

Esther Ferrer

Née en 1937 à San Sebastian (ES)
Vit et travaille à Paris (FR)

Intime et personnel



1967

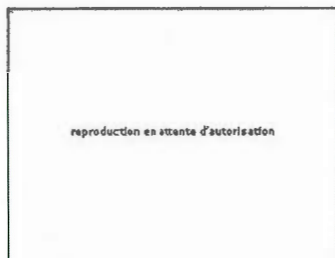
Performance

Acquisition: 2004

Intime et personnel est l'une des premières performances d'Esther Ferrer, artiste espagnole d'origine basque, et membre historique du groupe ZAJ (considéré comme la branche espagnole de Fluxus). Le protocole proposé ici se révèle, comme souvent chez l'artiste, extrêmement simple, généreux et librement interprétable. Il s'agit de mesurer un corps (le sien ou celui de quelqu'un d'autre) à l'aide d'un mètre ruban, en indiquant les endroits mesurés avec un chiffre, un point ou une note, qu'on pourra ensuite à son gré lire à haute voix, jouer, tracer au sol ou sur un tableau, etc. À la fin de la performance, le corps s'est possiblement mué en tableau vivant (scientifique, plastique et littéraire) tout en chiffres et en lettres. Si c'est évidemment l'interrogation de la notion universelle d'identité qui préside à cette exploration superficielle et ce balisage systématique d'un territoire organique, on pourrait aussi y déceler, dans le contexte politique de l'Espagne franquiste, une dénonciation douce de la soumission des corps à la logique statistique et normative exacerbée d'un certain totalitarisme. Mais la bienveillance et la curiosité qui conduisent ces gestes font surtout montre d'une fascination de l'artiste pour l'espace et les chiffres, qu'on retrouvera dans ses installations ultérieures autour d'une poétique des

nombres premiers. Mathématiques et sciences physiques.
 L'intérêt de cette oeuvre particulièrement «ouverte» réside
 aussi dans sa concentration pratique des enjeux essentiels
 de l'art de son époque. Entre autres : le rapport décomplexé
 au corps, le paradigme musical (influence de John Cage),
 l'économie et la réduction des moyens, l'importance du
 protocole plus que sa réalisation, la possibilité de
 l'accident et l'irrésolution formelle *dark-in-progress*
 Voire, avec humour et liberté, l'abattage des frontières
 entre sphères privée (l'intimité dévoilée) et publique (le
 corps social et politique), un jeu sur les différences
 sexuelles et un renversement des conventions théâtrales dans
 le refus du spectaculaire et l'interaction avec le public.
 Bref, un étalon des pratiques minimales, conceptuelles et
 performatives de l'art des années 1960. Néanmoins, la
 réception d'une telle performance ne cesse de varier, telle
 une note harmonique, selon son contexte de monstration.
 Précisément, alors qu'une tyrannie économique et morale a pu
 se substituer à la dictature de régime dans son programme de
 standardisation des corps *intime* et *personne* retrouve,
 dans sa radicale simplicité, une pertinence renouvelée. Son
 protocole de réactivation depuis 1967 éclaire d'ailleurs
 parfaitement le paradoxe d'un art du geste par essence
 immédiat et néanmoins immortel. Et si le mode éphémère de la
 performance, dans sa fulgurance temporelle, sa
 dématérialisation radicale et son imprécision protocolaire
 signait, bien plus qu'une esquivance par rapport à
 l'inscription historique et culturelle, le modèle même de
 l'oeuvre universelle et pérenne ?

Guillaume Gèzenne



reproduction en attente d'autorisation

Guy de Cointet

Oran (Algérie), 1934 - Los Angeles (États-Unis), 1983

Tell Me

1979 / 1980

Oeuvre en 3 dimensions, Installation

Ensemble de 65 objets scéniques réalisés par l'artiste pour la pièce de théâtre *Tell Me* et présentés sur une estrade et au mur

Gouache sur carton et sur bois, porcelaine, tabac, impression offset sur papier

Dimensions de l'estrade : 40 x 660 x 380 cm environ (à construire)

Achat 2008

Inv. : AM 2008-137

expositions :

Faire des choses avec des mots / Making Words with Things : Guy de Cointet - Paul Mc Carthy, Mike Kelley - Catherine Sullivan : Sète, Centre régional d'art contemporain Languedoc Roussillon Sète, 17 novembre 2006-4 février 2007
Un theatre sans theatre : Barcelone, Museu d'art contemporani de Barcelona, 24 mai-11 septembre 2007 // Lisbonne, Museu Coleção Berardo, 16 novembre 2007-17 février 2008

FICHE DESCRIPTIVE

Statut légal

Collection permanente

2009.89

Statut légal	Collection permanente	2009-07-07
Détenteur	Musée national des beaux-arts du Québec	Propriétaire Musée national des beaux-arts du Québec
Département	Art actuel (2000 à ce jour)	

Catégorie

Performance

Classification : Performance

Nom de l'objet

Performance

Nom de l'objet : Performance

Titre

Les Époux Arnolfini, tiré du cabaret de tableaux vivants Dindons et limaces

Titre Les Époux Arnolfini, tiré du cabaret de tableaux vivants Dindons et limaces

Artiste

Gagnon, Claudie

Artiste Gagnon, Claudie

Née à Montréal en 1964

Conception sonore : Martin Bélanger et Frédéric Lebrasseur; Conception des éclairages : Gabriel Rochette et Frédéric Lem.

Culture

Canadienne; Québécoise

Canadienne

Québécoise

Lieu de production

Québec (Québec), Canada

Ville d'origine Québec

Province d'origine Québec

Pays d'origine Canada

Date de production

2008

Date de début 2008

Date de fin 2008

Siècle XXI

Technique d'expression

Tableau vivant monté en scène deux tableaux

Dimensions

COMPOSANT DESCRIPTEUR TERME NOTE

Scène et accessoires (costumes, lustre et miroir)

Partie mesurée Hauteur Largeur Profondeur Autre

Contexte culturel

Profane

Mention

Achat

Note

Sujet

Description

Citation

Costumes civils d'époque accessoires ceinture couvre-chefs chapeau «haut-de-forme» (abat-jour) coiffe, vêtements chandail pantalon robe tunique; Personnages groupes humains femme homme couple acteurs; Objets façonnés mobilier miroir appareil d'éclairage chandelier; Signe iconique tableau vivant en formule cabaret, citation ou hommage au célèbre tableau symbolique du peintre flamand Jan van Eyck (v.1385-1441), «Les Époux Arnolfini», 1434, représentant Giovanni Arnolfini, riche marchand toscan établi à Bruges et son épouse, Giovanna Cenami, encainte; tiré des tableaux vivants «Dindons et limaces», pastiches de tableaux historiques, performance sur fond d'environnement sonore où s'entrecroisent théâtre, mime, musique et scénographie : «Chaque rendez-vous avec l'univers débridé de Gagnon se révèle une fête pour les sens et un divertissement ludique et convivial.» (Nathalie de Blois)

Démarche ou signification

Avec le cabaret «Dindons et limaces», Claudie Gagnon présente des tableaux vivants en formule cabaret pour la première fois dans l'espace d'un musée. Produit par le Musée national des beaux-arts et conçu spécialement pour l'exposition C'est arrivé près de chez vous. L'art actuel à Québec, ce cabaret a été présenté dans la rotonde néoclassique de l'étage supérieur du pavillon Gérard-Monisset. À la fois metteurs en scène et conceptrices des tableaux, des décors, des costumes et des maquillages, l'artiste a également vu à la régie de plateau les après-midis et les soirs de représentations. Bien qu'elle se soit entourée de comédiens, de concepteurs d'éclairages, de concepteurs sonores, bruiteurs et musiciens, Claudie Gagnon apparaît comme l'auteur du cabaret. Reprenant le mode du pastiche du tableau historique, «Dindons et limaces» présente une galerie de personnages tirés de l'histoire de l'art. Chacun des tableaux vivants se consacre en effet à une œuvre majeure de Breughel, de Goya, de Munch, de Millet, de David, de Degas, de Magritte et d'autres encore. Parmi ces œuvres, on retrouve le célèbre portrait des Époux Arnolfini de Van Eyck, aujourd'hui conservé à la National Gallery de Londres. Les après-midis et soirs de cabaret, il fallait donc voir, côté jardin, l'époux habillé d'une imposante tunique et d'un immense chapeau fait d'un abat-jour sur la tête, et côté cour, son épouse, bientôt maman, le ventre bien rond, toute de vert vêtue, et enfin, au centre, le chandelier et le fameux miroir suspendus à des cordes manipulées en coulisse par des collaborateurs. D'une durée de cinq minutes environ, ce tableau vivant nous amène à imaginer l'action au-delà du moment de la représentation picturale, c'est-à-dire, au moment où le futur père perd son calme, quand se déclenche les contractions de la dame. La ligne dramatique de son scénario — une situation initiale, un événement perturbateur et un «punch» final rigolo — lui garantit une existence autonome au-delà du cabaret. Sa distribution réduite — deux personnages — allège le projet de sa re-présentation. (Amélie Giguère, avril 2009)

Signature

Non signé

Objets associés

FICHE DESCRIPTIVE**Emplacements**

2010-11-26	Emplacement actuel	RMCN-104, 30-3/4/5/6 / E-1
2010-11-26	Emplacement permanent	RMCN-104, 30-3/4/5/6 / E-1
2010-08-13		RMCN-104, 30-3/4/5/6 / F-2
2010-08-13		RMCN-104, 30-3/4/5/6 / F-2

Accessoire**Instructions pour le montage**

Consulter le protocole de production au dossier
2009-04-05

Thésaurus

Performance	Beaux-Arts; Performance	Niveau
-------------	-------------------------	--------

Condition

Condition :	Excellent	2009-06-16
Examiné par :		Acquisition

Prêt

Date de début et fin du prêt : -

Date de sortie et retour de l'oeuvre : -

Exposition

Titre de l'exposition	Statut	Date de début	Date de fin
C'est arrivé près de chez vous. L'art actuel à Québec	Terminé	2008-12-04	2009-04-12
2008-12-04	2009-04-12	Musée national des beaux-arts du Québec	

FICHE DESCRIPTIVE

Publications

Type	Périodique	Titre de la série	Spirale
Titre	<u>«Une mutation dans la pensée»</u>		
Sous-titre			
Auteur	Lévesque, Claude	Éditeur	
Directeur de l'édition			
Date de publication	2009	Lieu de l'édition	Montréal
Catalogue d'exposition ?	N	Est publié ? Y	Pagination p. 83-95
Type	Rapport annuel	Titre de la série	
Titre	<u>Rapport annuel 2008-2009</u>		
Sous-titre	Rapport annuel 2008-2009 (MNBA)		
Auteur		Éditeur	Musée national des beaux-arts du Québec
Directeur de l'édition			
Date de publication	2009	Lieu de l'édition	Québec
Catalogue d'exposition ?	N	Est publié ? N	Pagination 127 p.
Type	Monographie	Titre de la série	
Titre	<u>Claudie Gagnon</u>		
Sous-titre			
Auteur	Boucher, Mélanie, Julie Bélsis et Mariette Bouillet	Éditeur	Expression, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe; L'oeil de poisson, centre de diffusion et de production en art actuel; Musée d'art de Joliette
Directeur de l'édition			
Date de publication	2009	Lieu de l'édition	Saint-Hyacinthe, Québec; Québec
Catalogue d'exposition ?	N	Est publié ? Y	Pagination 141 p.
Type	Périodique	Titre de la série	Inter
Titre	<u>« C'est arrivé près de chez vous. L'art actuel à Québec : du catalogue à l'exposition : un regard critique »</u>		
Sous-titre			
Auteur	Sioui Durand, Guy	Éditeur	Les Éditions Intervention
Directeur de l'édition			
Date de publication	2009	Lieu de l'édition	
Catalogue d'exposition ?	N	Est publié ? N	Pagination p. 48-57
Type	Rapport annuel	Titre de la série	
Titre	<u>Rapport annuel 2009-2010</u>		
Sous-titre	Rapport annuel 2009-2010 (MNBA)		
Auteur		Éditeur	Musée national des beaux-arts du Québec
Directeur de l'édition			
Date de publication	2010	Lieu de l'édition	Québec
Catalogue d'exposition ?	N	Est publié ? N	Pagination 111 p.
Type	Catalogue	Titre de la série	
Titre	<u>C'est arrivé près de chez vous. L'art actuel à Québec</u>		
Sous-titre			
Auteur	de Blois, Nathalie (avec la participation de Denis Castongue)	Éditeur	Musée national des beaux-arts du Québec
Directeur de l'édition			
Date de publication	2008	Lieu de l'édition	Québec
Catalogue d'exposition ?	Y	Est publié ? Y	Pagination 187 p.
Type	Journal	Titre de la série	Le Devoir
Titre	<u>«Cabaret muséal. Une exposition événement sur les arts faits à Québec est présenté dans la capitale»</u>		
Sous-titre			
Auteur	Delgado, Jérôme	Éditeur	
Directeur de l'édition			
Date de publication	2008-12-12	Lieu de l'édition	Montréal
Catalogue d'exposition ?	N	Est publié ? Y	Pagination p. 81

FICHE DESCRIPTIVE

Média

Photographe		2009.59.1N1.JPG	
Date de prise de vue		Type d'enregistrement	IMAGE
Emplacement physique	Lot 343	Vionetta ?	Y
Crédit		En couleur	N
Procédé		Publier ?	N
Appareil			
Format	JPEG		
Résolution			
Localisateur	http://Ba01ord08/mag/2009/G/		
Reproduction permise ?	N		
Plus grand fichier			
Taille du média			

Média (autre)

Personnes associées

Conservatrice	De Blois, Nathalie	2009-04-05
signature manquante sur la fiche d'acquisition (2010-11-19)		
Catalogueur	Labbé, Thérèse	2009-06-01 2010-11-23

Biographie

Gagnon, Claudie	Décédé : N
Bref biographie :	Née à Montréal en 1964
Occupation :	Artiste multidisciplinaire. Vit et travaille à Québec
Date et lieu de naissance :	1964-06-06 Montréal (Québec), Canada
Date et lieu de Décès :	
Biographie complétée le 18-04-2005 (T. Labbé); lieu de naissance : Montréal au lieu de L'Île-Bizard (30-03-2010)	

Carrière

1985-1994	Coordonnatrice aux activités multidisciplinaires à l'Oeil de Poisson, Québec
1988	Exposition «Artefact», Galerie Vu, Québec
1990	Exposition «Interventions urbaines», intervention-installation dans la ville de Québec, organisée par l'Oeil de Poisson
1992	Exposition «Paysages/Meubles», L'Oeil de Poisson, Québec
1993	«Chambres d'hôtels», installation in situ, Hôtel-Maison Sainte-Ursule, Québec, pour le 15 ^e anniversaire de la Chambre blanche
1995-1995	Exposition «Outre-mer, Québec/Vallonia-Bruxelles», échange organisé par l'Oeil de Poisson, Québec
1996	Exposition «Manœuvres exquises» (installation), Maison Hamel-bruneau, Sainte-Foy
1997, 1998	Événement théâtral : «La chèvre et le chou», Québec
1997-2001	Participe à plusieurs événements théâtraux, dont «Petits miracles misérables et merveilleux» au Festival des Amériques à Montréal en 2001
1998	Exposition «Les simulacres» à Milan et Turin, organisée par l'Oeil de Poisson, Québec
1999	Prix Videre (Association des artistes professionnels en arts visuels de Québec)
2000	Événement théâtral : «Amour, délices et ogra», Carrefour International de théâtre, Québec, et les Coups de théâtre, Espace Go, Montréal
2000	Exposition «Métissages» au Musée de la civilisation, Québec et en 2001 à «Talons et tentations» au même Musée
2000-2001	Événement théâtral : «Petits miracles misérables et merveilleux» manifestation internationale d'art de Québec organisée par l'Oeil de Poisson en 2000 et présentée également au Festival des Amériques à Montréal en 2001
2001	Exposition «Le ludique» au Musée du Québec



Tino Sehgal
1976, Londres (Royaume-Uni)

Kiss

2004

Performance

Chorégraphie mise en scène par deux danseurs qui, au cours de leur évolution, passent par différentes positions évoquant les baisers célèbres dans l'histoire de l'art du XXème siècle : Rodin, Munch, Klimt, Brancusi, Picasso, Koons

1/4

Achat en 2004

Centre national des arts plastiques

Inw. : 04-516

expositions : Nuit Blanche : Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2-3 octobre 2010

APPENDICE D

CONTENU DES DOSSIERS D'ŒUVRES DES PIÈCES DU CORPUS

Danse dans la neige, Françoise Sullivan, MNBAQ

Danse dans la neige, Françoise Sullivan, MBAM

Danse dans la neige, Françoise Sullivan, MACM

Autoportrait(s) : mise en condition, contraction, rejet, Gina Pane, MNAM

Autoportrait(s) (vidéo), Gina Pane, MNAM

Chèque d'Yves Klein, MNAM

Chéquier d'Yves Klein, MNAM

Intime et personnel, Esther Ferrer, FRAC Lorraine

Tell Me, Guy de Cointet, MNAM

Les Époux Arnolfini, tiré du cabaret Dindons et limaces, Claudie Gagnon, MNBAQ

Kiss, Tino Sehgal, AGO

Documents du dossier de *Danse dans la neige* au MNBAQ

SECTION DU DOSSIER	TYPE DE DOCUMENT	CONTENU
	fiche descriptive abrégée	Informations sur l'objet, dont le n° d'accession, la catégorie, le nom de l'artiste, le titre de la pièce, l'année de production, les dimensions, la technique d'expression, etc. Avec photo.
	image objet	Photographies numérotées de l'album, et des dix-sept photographies, et de la sérigraphie
	liste d'objets	Liste de chacune des pages de l'album et informations sur le n° d'accession, la catégorie, le nom de l'artiste, le titre, la date de production, la technique d'expression, les dimensions, l'emplacement, la mention (achat), images numérisées (oui ou non).
fiches techniques	fiche descriptive	Informations sur l'objet. Impression de tous les champs qui identifient, décrivent et localisent la pièce. Mention des correspondances avec les épreuves photographiques de <i>Danse dans la neige</i> du fonds Maurice Perron.
	fiche descriptive	Impression d'une fiche descriptive tirée du logiciel MIMSY. Informations sur l'objet dont le statut légal, la catégorie de l'objet, le titre, le nom de l'artiste, etc.
	note	Document de travail annoté. Liste des pages de l'album : n° d'accession, artiste/artisan, titre, nom de l'objet.
constat / restauration	rapport d'état de conservation	Rapport d'état de conservation.
mentions et articles	article de revue	Texte de Gilles Daigneault, intitulé « L'art en mouvement : Françoise Sullivan », publié dans <i>Forces</i> , mars 2006, p. 62-65.
	article de revue	Texte de Florentina Lungu, intitulé « L'œuvre de Françoise Sullivan sous le signe de l'archétype », dans <i>ETC Montréal</i> , n° 64, décembre 2003, janvier-février 2004, p. 34-37.
	ouvrage	Extrait de l'ouvrage d'Allana Lindgren, intitulé <i>From Automatism to Modern Danse. Françoise Sullivan with Franziska Boas in New York</i> , Toronto, Dance Collection Danse presses, p. 103-104.
	article de revue	Texte de David Elliott, publié dans <i>Canadian Art</i> , vol. 20, n° 4, hiver-décembre 2003, p. 102-104.
	ouvrage	Extrait de l'ouvrage de Louise Vigneault, intitulé <i>Identité et modernité dans l'art au Québec. Borduas, Sullivan, Riopelle</i> , Édition Hurtubise, p. 240-243.
	[...]	[...]
	[...]	Plusieurs autres articles, extraits d'ouvrages et de catalogues.
œuvres en rapport	[...]	[...]
	liste d'objets	Liste de toutes les photographies, les tirages originaux et les tirages récents des photographies de Maurice Perron avec reproductions.
	fiche descriptive abrégée	Impression de la fiche descriptive abrégée d'une édition de la pièce appartenant à la collection du MACM.
	référence bibliographique	Impression de la référence du catalogue de la médiathèque du MACM qui informe que ce Musée possède un dossier documentaire sur <i>Danse dans la neige</i> .
articles complémentaires en rapport	fiche descriptive abrégée	Impression de la fiche descriptive abrégée de l'édition de la pièce appartenant à la collection de l'AGO.
	---	---

Documents du dossier de *Danse dans la neige* au MBAM

SECTION DU DOSSIER	TYPE DE DOCUMENT	CONTENU
	texte de présentation	Rapport de recherche pour l'acquisition de l'objet rédigé par le service de la conservation comprenant les notices biographiques de Maurice Perron et de Françoise Sullivan, une présentation de la pièce et de l'œuvre de chacun des artistes, ainsi que les données relatives à l'œuvre (titre, dates de production, médium, dimensions, bibliographie).
	article en ligne	Texte de Patricia Bailey, intitulé « <i>Right to refuse</i> », sur Refus Global. Article en ligne : http://www.cbc.ca/arts/artdesign/story/2008/07/04/f-refus-global.html .
	image objet	Reproductions photographiques noir et blanc de chacune des photographies de Maurice Perron, identifiées à l'endos et numérotées (2008.95.1 à 2008.95.17).
	image objet	Une reproduction photographique noir et blanc de la sérigraphie de Jean-Paul Riopelle, identifiée et numérotée.

Documents du dossier de *Danse dans la neige* au MACM

SECTION DU DOSSIER	TYPE DE DOCUMENT	CONTENU
A78 102 E 18	fiche descriptive	Informations sur l'objet, dont le n° d'inventaire, la date d'entrée, le nom de l'artiste, le titre de la pièce, le procédé, la liste des expositions, une bibliographie. Manuscrite. Photocopie.
	fiche descriptive / feuillet de prêt	Informations sur l'objet dont le n° d'inventaire, la date d'entrée, le nom de l'artiste, etc. Fiche agrafée à une convention de prêt, 1986.
	fiche descriptive	Fiche MIMSY. Informations sur la pièce dont n° d'inventaire, la catégorie, le titre, le nom de l'artiste, le nom de l'objet et une note sur deux éditions.
	texte de présentation	Informations sur l'objet. Reproductions de photographies.
	texte d'identification	Informations destinées à l'identification de la pièce dans une exposition.
	texte de présentation / contenu de l'objet	Textes de l'album. Contenu, sans les photographies et la sérigraphie.
	info sur exposition / image objet	informations sur la pièce <i>Danse dans la neige</i> de Françoise Sullivan / Estampes de Jean-Paul Riopelle » Hall d'entrée de la Salle Wilfrid-Pelletier, 10 mars au 4 mai 1986. Liste des œuvres, présentation de la pièce. Images. Copie des textes tirés de l'album
	article de journal	Texte de Gilles Daigneault, intitulé « <i>L'art en mouvement : Françoise Sullivan</i> », publié dans <i>Forces</i> , mars 2006, p. 62-65.
	article de journal	Texte de Micheline Dussault, publié dans <i>Continuum</i> , semaine du 14 avril 1986.
	article de journal	Texte de Charles Guilbert, intitulé « <i>Les voyages de Sullivan</i> », 1988.
	article de journal	Texte de Dorota Kozinska, intitulé « <i>The Borduas legacy</i> », publié dans <i>The Gazette</i> , 9 mai 1998.
	catalogue	Texte de Michèle Waquant, extrait du catalogue de l'exposition « <i>Histoire en quatre temps</i> », au MACM, 1 ^{er} au 24 mai 1987.
	catalogue	Rétrospective MACM, 19 novembre 1981 au 3 janvier 1982. p. 1215; 96 et autres. Texte et image de l'objet.
	catalogue	Extrait de catalogue de l'exposition « <i>Le geste oublié</i> », 24 mai au 30 août.
	catalogue	<i>La révolution automatiste</i> . 1980.
	rapport d'état de conservation	Rapport agrafé à la fiche descriptive.
	rapport d'état de conservation	Rapport d'état de conservation.
	cession de droits	Adressée à l'ayant droit de l'auteur des photographies pour la diffusion des images sur le site ARTimage.
	liste d'objets / image objet	Impressions d'écran des dix-sept photographies et de la sérigraphie. Numérotation de chacune, à la main.
	correspondance / liste d'objets	Lettre de la Société canadienne des postes, au MACM. Retour de diapositives et de diachromies nécessaires à la recherche préliminaire de l'émission de timbres sur les automatistes. 1998.
	correspondance	Lettres entre le Centre culturel de l'université de Sherbrooke et le MACM. Objet : demande, modification et annulation d'un emprunt de l'objet.
	correspondance	Lettres entre le secrétaire général du MACM, le directeur du musée et le photographe. Objet : droits d'auteur.
	compte rendu de rencontre	Témoignage du photographe sur ses droits d'auteur. Historique des événements. Retranscription du personnel du MACM.
	note	Manuscrite. Non identifiée, non datée. Sur une rencontre entre le photographe et les professionnels du musée (?)
	correspondance	Lettre confidentielle du photographe au directeur du MACM. Objet : droits d'auteurs. 1990.
	bon de sortie	Pour encadrement des photographies, 1998.
A 78 102 E 18 (1)	fiche descriptive	Informations sur une partie de la pièce (1 ^{re} photo).
[...]	[...]	[...]
A 78 102 E 18 (18)	fiche descriptive	Informations sur une partie de la pièce (sérigraphie).

**Documents du dossier d'Autoportrait(s) : mise en condition, contraction, rejet
au MNAM**

SECTION DU DOSSIER	TYPE DE DOCUMENT	CONTENU
couverture	image objet	Photographie de l'objet.
	fiche descriptive	Informations sur l'objet, dont le titre, l'année de production, les matériaux, les dimensions, le n° d'inventaire, le nom du vendeur, la localisation, la liste des expositions, une bibliographie, etc. Édition 2004.
	fiche descriptive	Fiche du constat. Informations sur l'objet, dont le titre, l'année de production, les matériaux, les dimensions, le n° d'inventaire, le nom du vendeur, la localisation, la liste des expositions, une bibliographie, etc. Édition 2007.
	fiche descriptive	Fiche de l'ensemble photographique « <i>Cirque</i> ». Informations sur l'objet, dont le titre, l'année de production, les matériaux, les dimensions, le n° d'inventaire, le nom du donateur, la localisation, la mention d'une exposition. Édition 2007.
	fiche descriptive	Fiche de l'ensemble photographique « <i>Ferme</i> ». Informations sur l'objet, dont le titre, l'année de production, les matériaux, les dimensions, le n° d'inventaire, le nom du donateur, la localisation, la mention d'une exposition. Édition 2007.
	fiche descriptive	Fiche des cotons. Informations sur l'objet, dont le titre, l'année de production, les matériaux, les dimensions, le n° d'inventaire, le nom du donateur, la localisation, la mention d'une exposition. Édition 2007.
	fiche descriptive	Fiche des outils. Informations sur l'objet, dont le titre, l'année de production, les matériaux, les dimensions, le n° d'inventaire, le nom du donateur, la localisation, la mention d'une exposition. Édition 2007.
	fiche descriptive	Fiche des objets utilisés (lit). Informations sur la pièce, dont le titre, l'année de production, les matériaux, les dimensions, le n° d'inventaire, le nom du donateur, la localisation, la mention d'une exposition. Édition 2007.
	fiche descriptive	Fiche des objets utilisés (chemise). Informations sur l'objet, dont le titre, l'année de production, les matériaux, les dimensions, le n° d'inventaire, le nom du donateur, la localisation, la mention d'une exposition. Édition 2007.
	fiche descriptive	Fiche des objets utilisés (micro, mouchoir, lame). Informations sur l'objet, dont le titre, l'année de production, les matériaux, les dimensions, le n° d'inventaire, le nom du donateur, la localisation, la mention d'une exposition. Édition 2007.
historique	texte de présentation	Texte de présentation de l'action de Gina Pane.
	texte de présentation	Texte de présentation de l'action de Gina Pane annoté.
	texte de présentation	Texte de présentation de l'action signé « j.l.f.73 ».
	image objet	Photographie de l'objet (section). Constats de l'action.
	image objet	Photographie de l'objet (section). Constats de l'action. Section « <i>Mise en condition</i> ».
	image objet	Photographie de l'objet (section). Constats de l'action. Section « <i>Contraction</i> ».
	image objet	Photographie de l'objet (section). Constats de l'action. Section « <i>Rejet</i> ».
	image objet	Deux photographies de l'objet (section). Ensemble photographique « <i>Cirque</i> ».
	image objet	Deux photographies de l'objet (section). Ensemble photographique « <i>Ferme</i> ».
	image objet	Photographie de l'objet (section). Cotons.
	image objet	Photographie de l'objet (section). Outils (couvercles).
	image objet	Photographie de l'objet (section). Outils (pinceaux).
	image objet	Photographie de l'objet (section). Objets utilisés (chemise).
	image objet	Photographie de l'objet (section). Objets utilisés (lit).
	image objet	Photographie de l'objet (section). Objets utilisés (mouchoir, lame, micro).
acquisition et régularisation	décision d'acquisition	Décision d'achat du constat de l'action signé par le président du Centre Pompidou.
	décision d'acquisition	Décision de don de quatre éléments de l'objet : ensemble photographique « <i>Cirque</i> », ensemble photographique « <i>Ferme</i> », cotons et outils.
	correspondance	Lettre du directeur du MNAM au donateur
	note pour régularisation	Texte qui énonce la demande de régularisation de quatre éléments de l'objet : ensemble photographique « <i>Cirque</i> », ensemble photographique « <i>Ferme</i> », cotons et outils.
	note pour catalogue	Texte et notes manuscrites qui identifient et décrivent chacun des éléments de l'objet.

exposition	image expo	Photographie, vue de l'installation, MNAM, 2005. Constat de l'action
	image expo	Photographie, vue de l'installation, MNAM, 2005. Constat de l'action, micro, lame, mouchoir, chemise, lit, vidéo (trois moniteurs), reproduction d'un article de presse.
	image expo	Photographie, vue de l'installation, MNAM, 2005. Montage photographique « <i>Cirque</i> » montage photographique « <i>Ferme</i> », cotons, outils (pinceaux et couvercles).
	image expo	Photographie, vue de l'installation, MNAM, 2005. Micro, lame, mouchoir, chemise, reproduction d'un article de presse.
	image expo	Photographie, vue de l'installation, MNAM, 2005. Lit.
	image expo	Photographie, vue de l'installation, MNAM, 2005. Ensemble photographique « <i>Cirque</i> ».
	image expo	Photographie, vue de l'installation, MNAM, 2005. Ensemble photographique « <i>Ferme</i> ».
	image expo	Photographie, vue de l'installation, MNAM, 2005. Outils (pinceaux et couvercles).
	image expo	Photographie, vue de l'installation, MNAM, 2005. Cotons.
	image expo	Photographie, vue de l'installation, MNAM, 2005. Sept esquisses.
bibliographie	article de revue	Texte sur <i>Autoportrait(s)</i> et photographies de l'artiste en action, <i>Artitudes International</i> , n° 3, février-mars 1973, p. 1 à 15.
	article de revue	Entretien avec Gina Pane sur ses actions et cinq photographies d' <i>Autoportrait(s)</i> .
	catalogue	Textes sur les actions de Gina Pane de plusieurs auteurs, publiés dans <i>Regarder ailleurs</i> , 1973.
	catalogue	Entretien avec Gina Pane sur ses actions et une photographie d'un constat d'action d' <i>Autoportrait(s)</i> . Publié dans <i>L'art au corps : le corps exposé de Man Ray à nos jours</i> , 1996, p. 347 à 353.
	mémoire	Extrait du mémoire de maîtrise de Julia Hountou, portant sur <i>Autoportrait(s)</i> .
	article de revue	Texte de Julia Hountou, 2000.
	catalogue	Extrait du catalogue de la collection art contemporain du Centre Pompidou, sur <i>Autoportrait(s)</i> et reproduction de l'objet.

Documents du dossier d'Autoportrait(s) (vidéo) au MNAM

SECTION DU DOSSIER	TYPE DE DOCUMENT	CONTENU
historique	texte de présentation	Texte de présentation de l'action de Gina Pane.
	contrat de restauration / cession de droits	Contrat de restauration et cession des droits non commerciaux entre le Centre Pompidou et l'ayant droit de Gina Pane. Contrat pour dix vidéos dont celle d' <i>Autoportrait(s)</i> .
	note	Informations sur la vidéo dont le titre, la date et le lieu de production et l'auteur. Informations sur le contenu (récit des trois parties de l'action). Notes techniques pour effectuer des coupes.
		[...]
		<i>Autres documents portant sur les autres vidéos.</i>
		[...]

Documents du dossier de *Chèque* au MNAM

SECTION DU DOSSIER	TYPE DE DOCUMENT	CONTENU
couverture (pochette intérieure)	image objet	Deux photographies de l'objet.
	fiche descriptive	Informations sur l'objet, dont le titre, l'année de production, le type d'œuvre, les matériaux, les dimensions, le n° d'inventaire, la localisation, la liste des expositions, une bibliographie, etc.
	fiche descriptive	Informations sur l'objet, dont le titre, l'année de production, le type d'œuvre, les matériaux, les dimensions, le n° d'inventaire, la localisation, les derniers mouvements, etc.
	fiche descriptive	Informations sur l'objet, dont une image, le titre, l'année de production, les matériaux, les dimensions, le n° d'inventaire, la localisation, etc.
historique	note pour datation	Informations sur la datation de l'objet.
	note pour datation	Informations sur la datation et le titre de l'objet et informations descriptives.
	note pour datation	Note de présentation et texte argumentatif de Denys Riout, copie de la lettre d'Iris Clert adressée à M. Pepino Palazzoli, en 1959 et mot d'Yves Klein. Document visant à confirmer l'année de production de l'objet.
	image objet	Photographie de l'objet.
exposition	fiche expo / catalogue	Informations sur l'exposition « <i>Choix pour aujourd'hui</i> », dont le lieu et les dates de l'exposition, le nom de l'institution, etc. Et reproduction et description de l'objet.
	fiche expo	Informations sur l'exposition « <i>Les couleurs de l'argent</i> », dont le lieu et les dates de l'exposition, le nom de l'institution, etc.
	fiche expo / catalogue	Informations sur l'exposition « <i>L'art conceptuel, une perspective</i> », dont le lieu et les dates de l'exposition, le nom de l'institution, etc. Et reproduction et description de l'objet.
	catalogue	Reproduction et description de l'objet, exposition « <i>Les Immatériaux</i> ».
bibliographie	catalogue	Article sur les <i>Cessions</i> , reproduction d'un reçu et photographie d'une cession, publié dans le catalogue de l'exposition « <i>Yves Klein</i> » du Jewish Museum, NY, 1967.
	catalogue ou ouvrage	Article sur les <i>Cessions</i> en allemand (extrait) et reproduction d'un reçu et d'une photographie d'une <i>Cession</i> , 1969.
	catalogue	Photographie d'un reçu, catalogue, Milan, 1969.
	catalogue	Texte sur les <i>Cessions</i> , publié dans le catalogue de « <i>When attitudes become form</i> », 1969.
	ouvrage	Texte sur les <i>Cessions</i> en allemand, 1974 (extrait).
	catalogue	Texte sur les <i>Cessions</i> en allemand (extrait) et deux photographies des <i>Cessions</i> , catalogue, Berlin, 1976.
	catalogue	Photographies des <i>Cessions</i> tirées d'un catalogue, [1974].
	catalogue	Texte sur les <i>Cessions</i> , 1965.
	carton	Annonce d'une conférence au Centre Pompidou sur <i>Chéquier</i> d'Yves Klein, 2007.

Documents du dossier de *Chéquier* au MNAM

SECTION DU DOSSIER	TYPE DE DOCUMENT	CONTENU
couverture	image objet	Photographie de l'objet.
(pochette intérieure)	fiche descriptive	Informations sur l'objet, dont le titre, l'année de production, le type d'œuvre, les matériaux, les dimensions, le n° d'inventaire, la localisation, la liste des expositions, une bibliographie, etc.
	image objet	Photographies de l'objet recto avec couverture du carnet, grand et petit formats.
	image objet	Photographies de l'objet recto sans couverture du carnet, grand et petit formats.
	image objet	Photographies de l'objet verso, grand et petit formats.
historique	note pour datation	Informations sur le titre de l'objet et informations descriptives.
	note pour datation	Informations sur la datation de l'objet.
	note pour datation	Note de présentation et texte argumentatif de Denys Riout, copie de la lettre d'Iris Clert adressée à M. Pepino Palazzoli, en 1959 et mot d'Yves Klein.
exposition	fiche expo	Informations sur l'exposition « <i>Choix pour aujourd'hui</i> », dont le lieu et les dates de l'exposition, le nom de l'institution, etc.
	fiche expo	Informations sur l'exposition « <i>Les couleurs de l'argent</i> », dont le lieu et les dates de l'exposition, le nom de l'institution, etc.
bibliographie	ouvrage	Texte sur les <i>Cessions</i> de Jean-Marc Poinot, 1989.
	image performance / biographie	Photographies des <i>Cessions</i> et notes biographiques, publiées catalogue d'une exposition à la Tate Gallery, 1974.

Documents du dossier d'*Intime et personnel* au FRAC Lorraine

SECTION DU DOSSIER	TYPE DE DOCUMENT	CONTENU
acquisition	contrat d'acquisition	Contrat d'acquisition de l'objet, annotée à la main et signé.
	facture	Facture pour l'achat de l'objet (douze photographies).
	cession de droits	Note de cession de droits de reproduction de l'artiste au FRAC Lorraine.
	notation	Partition d' <i>Intime et personnel</i> . « Une proposition ZAJ ».
	questionnaire d'artiste	Questionnaire d'artiste rempli à la main et signé par l'artiste, intitulé « Protocole ».
	texte de présentation	Texte de présentation de la performance d'Esther Ferrer.
	texte de présentation	Liste de quelques présentations de la performance.
	image performance	Photographie d'une présentation de la performance, légende imprimée et inscrite à la main (pas les mêmes informations), 1985 ou 1995.
	image performance	Photographie d'une présentation de la performance, légende inscrite à la main, 1998.
	image performance	Photographie d'une présentation de la performance et légende inscrite à la main, 2004.
	correspondance / image objet	Entre la galerie et la directrice du FRAC Lorraine, courriel du 18 octobre 2004. Objet : proposition de l'objet, prix de vente et reproduction des planches contact.
	correspondance	Entre la galerie et la directrice. Lettre du 6 novembre 2004. Objet : présentation du contenu de l'envoi postal, i.e. documents visant à présenter l'objet.
	correspondance	Entre la galerie et la directrice. Lettre du 8 avril 2005. Objet : présentation du contenu de l'envoi postal, i.e. de la facture, documents pour dossier.
	correspondance	Entre l'artiste et la directrice. Lettre du 25 mai 2006. Objet : présentation de la cession des droits de reproduction et question.
documentation	article de revue	Texte sur le travail d'Esther Ferrer, publié dans <i>Esse</i> , été 2000, p. 116-121.
	article de revue	Texte d'Esther Ferrer, publié dans <i>Art Action</i> , 1958-1998, Inter Éditions, p. 116-121.
expositions	carton	Cartons qui annoncent des expositions de l'artiste.
	communiqué	Communiqués de presse qui annoncent des expositions de l'artiste qui ne concernent pas <i>Intime et personnel</i> .
	correspondance	Entre la directrice du FRAC Lorraine, l'assistante de la directrice et Esther. Neuf courriels échangés entre le 4 décembre 2006 et le 7 avril 2007. Objet : organisation de la réactivation de la performance au FRAC Lorraine, discussion des exigences artistiques, techniques et logistiques.
	cession de droits	Pochette qui contient les autorisations de diffusion d'un reportage photographique fait le 17 mars 2007 dans le cadre de la performance <i>Intime et personnel</i> . Sept documents signés par sept participants.
expositions en région	----	-----
prêts	-----	-----
données techniques	-----	-----
biographie / bibliographie	biographie / CV	CV de l'artiste.
	correspondance	Entre l'artiste et la directrice de la galerie. Lettre manuscrite de remerciement pour l'envoi d'un livre.
	vidéo	Extrait vidéo de 7 minutes d'une conférence et d'une présentation d' <i>Intime et personnel</i> par l'artiste.
	son	Deux fichiers sonores mp3 dans lesquels l'artiste discute en espagnol de son travail.

Documents du dossier de *Tell Me* au MNAM

SECTION DU DOSSIER	TYPE DE DOCUMENT	CONTENU
couverture	image expo	Photographie de l'objet exposé.
	fiche descriptive	Informations sur l'objet, dont le titre, l'année de production, le type d'œuvre, les matériaux, les dimensions, le numéro d'inventaire, le nom du vendeur, la localisation, la liste des expositions, une bibliographie, etc.
historique	texte de présentation	Présentation historique et critique de l'objet. Texte justificatif de la conservation.
	texte de présentation	Présentation historique de l'objet et de ses composantes. Texte de la galerie.
	CV	CV de l'artiste.
	correspondance	Courriel de la galeriste à la conservation du Centre Pompidou et à l'ayant droit. Confirmation d'informations sur la définition de l'objet, les circonstances de présentation, etc.
	décision d'acquisition	Procès-verbal de la commission d'acquisition (section) de l'objet.
	texte de présentation	Résumé en anglais de l'intrigue de la pièce et la distribution.
	texte de la pièce	Texte de la pièce en version française, tapuscrit de l'artiste (photocopie).
	texte de la pièce	Texte de la pièce en version anglaise, tapuscrit de l'artiste (photocopie).
	correspondance	Courriel entre la conservation et la documentation à propos de la définition de la réplique.
	correspondance	Courriel entre la conservation et la documentation à propos de la définition de l'objet (de chacun de ses éléments), de sa réception au MNAM, des archives.
	correspondance	Entre la conservation, la documentation, la gestion technique à propos de la remise de la réplique à la galerie.
	note	Questions à propos de la réplique.
	image objet	Cinq photographies de la réplique lors de sa présentation au Centre Pompidou, dont certaines annotées.
exposition	correspondance	Courriel de la conservatrice à une responsable des expositions / événement de la Tate Modern. Informations à propos d'une représentation de la pièce.
	schéma et note technique	Schéma de la scène, avec dimensions, au CRAC Languedoc-Roussillon, Sète.
	carton	Présentation de l'objet dans le cadre d'une exposition collective au CRAC Languedoc-Roussillon, Sète.
	carton	Annonce d'une représentation à venir. Photographie (d'archives?) d'une représentation et légende d'une autre pièce de l'artiste.
	carton	Annonce d'une représentation à venir. Photographie d'archives et légende de la pièce.
	image expo	Deux photographies et légendes, une grande et une petite, vues de l'installation au CRAC Languedoc-Roussillon, Sète.
	image expo	Photographie et légende, vue de l'installation au MACBA.
	image expo	Deux photographies, vues de l'installation au MACBA.
	image expo	Photographie et légende, vue de l'installation au Museu Coleção Berardo, Lisbonne.
	image expo	Deux photographies, vues de l'installation au Museu Coleção Berardo, Lisbonne.
	image expo	Photographie annotée, vue de l'installation au Museu Coleção Berardo, Lisbonne.
	image expo	Photographie et légende, vue d'une vitrine documentaire, au Museu Coleção Berardo, Lisbonne.
	image expo	Trois photographies, vues d'une vitrine documentaire, au Museu Coleção Berardo, Lisbonne.
	image expo	Cinq photographies, vues d'installation non identifiées, dont une annotée.
	image objet	Photocopie du carton qui présente la pièce dans le cadre d'une exposition collective au CRAC Languedoc-Roussillon, à Sète, et notes interrogatives sur l'installation et la composition de la pièce.
	image performance	Deux photographies, représentation de la pièce avec trois actrices non identifiées.
	note	Identification de documents photographiques de la performance, 1979.
	image performance	Six photographies, représentation de la pièce, performance au Rosamund Felsen Gallery, Los Angeles, 1979.
	note	Identification de documents photographiques de la performance, 1980.
	image performance	Trois photographies, représentation de la pièce, performance au MoMA, New York, 1980.
	liste d'objets / image d'objets	Liste des éléments de la pièce, reproduction, nom, description courte, dimensions de chacun des éléments.
bibliographie	correspondance	Courriel de l'attachée de conservation à la documentaliste. Transmission de documents bibliographiques.
	catalogue	Catalogue consacré à l'artiste et à son travail, plusieurs auteurs, 8 p. Avec reproductions de plusieurs représentations, une vue de l'installation à Los Angeles et notes biographiques.
	article de revue	Entretien entre Vincent Pécoit et Marie de Brugerolle, 2003.

Documents du dossier des *Époux Arnolfini* du MNBAQ

SECTION DU DOSSIER	TYPE DE DOCUMENT	CONTENU
	fiche descriptive	Informations sur l'objet, dont le n° d'accession, la catégorie, le nom de l'artiste, le titre de la pièce, l'année de production, les dimensions, la technique d'expression. Fiche abrégée avec photo.
fiches techniques	texte de présentation	Informations sur l'objet, dont sa provenance, sa description, le nom du conservateur, le mode d'acquisition, les expositions et la justification de l'acquisition et une bibliographie (texte historique et critique).
	fiche descriptive	Informations sur l'objet, dont le statut légal, la catégorie de l'objet, le titre, le nom de l'artiste, le lieu et la date de production, la technique d'expression, les dimensions, la description, la démarche et la signification. Fiche complète.
	texte de présentation	Présentation du cabaret <i>Dindons et limaces</i> duquel est tiré le tableau vivant <i>Les Époux Arnolfini</i> . Description du lieu, de la date, des participants et des circonstances de présentation au MNBAQ.
	image performance	Impressions couleur de l'ensemble des photographies du projet <i>Dindons et limaces</i> . Au total, seize pages x neuf photographies, dont seize images des <i>Époux Arnolfini</i> , présentées sur deux pages.
	notes de jeu	« Notes de jeu ». Liste de toutes les actions des personnages du tableau vivant, décrites chronologiquement, une à la fois, avec temps à l'appui.
	schéma et note technique	« Makeup worksheet ». Schémas (représentations des visages de face et de profil) et notes qui décrivent le maquillage (couleurs, textures, zones sur le visage) des deux personnages : l'époux et l'épouse. Aussi, liste des accessoires et produits nécessaires pour faire le maquillage.
	schéma et note technique	Adaptation technique et estimation des coûts, plans de structures.
	schéma et note technique	Liste des besoins techniques : équipements d'éclairage, équipement de son, habillage et pendrillonage, praticables, structures autoportantes, mobilier, loge.
	schéma et note technique	Plan d'éclairage.
	schéma et note technique	Échantillon des tissus du rideau de scène et des pendrions. Dispositif technique du castelet : trois suggestions. Esquisses faites par l'artiste.
	schéma et note technique	Cahier de charge pour la construction du castelet. Plans de la structure, photographie des deux comédiens maquillés et costumés, photographies documentaires de la structure, des rideaux, des accessoires, pendant le montage, seize pages.
	déclaration d'authenticité	Déclaration d'authenticité de la pièce, signée par la conservatrice.
mentions et articles	rapport annuel	Extrait du rapport annuel du MNBAQ, 2009-2010.
	catalogue	Texte de Mélanie Boucher. Catalogue intitulé <i>Claudie Gagnon</i> .
œuvres en rapport	article de journal	Texte de Jérôme Delgado, intitulé « Cabaret musical. Une exposition événement sur les arts faits à Québec est présentée dans la capitale », dans <i>Le Devoir</i> , 12 décembre 2008.
	article de journal	Texte d'Isabelle Porter, intitulé « Mois Multi à Québec. L'inclassable Claudie Gagnon », dans <i>Le Devoir</i> .
Annexe : DVD. Titre : « Un cabaret de tableaux vivants de Claudie Gagnon, décembre 2008 »		
	vidéo	Présentation de <i>Dindons et limaces</i> au Musée.
Annexe : DVD. Copie		
	vidéo	Présentation de <i>Dindons et limaces</i> au Musée.
Annexe : CD. Titre : « Montage tableaux vivants »		
	note	Scénario et plan de montage pour la réalisation d'une vidéo documentaire de différents tableaux vivants de l'artiste. Cinq documents identiques.
	image performance	Photographies de différents tableaux vivants de l'artiste. Trente-sept documents.
	vidéo	Vidéo documentaire de différents tableaux vivants de l'artiste.
	correspondance	Lettre d'une commissaire d'exposition à un directeur d'un centre d'art, à propos du scénario et du plan de montage d'une vidéo documentaire de différents tableaux vivants de l'artiste.
	correspondance	Lettre d'une commissaire d'exposition à une entreprise. Objet : numérisation de diapositives.
	schéma et note technique	Plan d'éclairage.
	image objet	Deux photographies des <i>Époux Arnolfini</i> .

Documents du dossier de *Kiss* à l'AGO

SECTION DU DOSSIER	TYPE DE DOCUMENT	CONTENU
	texte de présentation / notes techniques	Texte qui présente le travail de Tino Sehgal, en général, et celui de la pièce <i>Kiss</i> , en particulier. Texte visant à justifier l'acquisition de la pièce auprès des membres du comité. Cinq pages.
	guide du visiteur	Feuillet qui présente les activités de l'AGO du jeudi 3 août 2006 : le plan du musée, les expositions en cours (dont celle de Tino Sehgal) et les expositions à venir, les présentations des films, les visites guidées, les règles de conduite appropriée, les autres services, etc.
	correspondance	Courriel : commentaire d'un visiteur surpris et enthousiasme qui a visité les expositions d'Andy Warhol et a vu la pièce Tino Sehgal. Et réponse du conservateur et commissaire de l'exposition.
	correspondance	Courriel : commentaire d'une visiteuse désappointée et choquée qui a vu avec ses enfants, par hasard, la pièce de Tino Sehgal. Et réponse de la directrice exécutive des affaires publiques de l'AGO.
	CV	CV de l'artiste.
	texte de présentation expo	Texte qui présente l'exposition de <i>Kiss</i> , du 3 mars au 11 avril 2010 à l'AGO. Documentation interne.
	[...]	[...]
	[...]	<i>Quels articles, extraits d'ouvrages et de catalogues. Autres documents d'autres natures.</i>
	[...]	[...]
	carton	Annnonce d'une discussion publique et informelle avec Tino Sehgal, au Drake Hotel, dans le cadre de la présentation de sa pièce à l'AGO.